

بَحْوثٌ
وَدَرَسَاتٌ

تراث نقدي

جماليت الألف

(النص ومتقبله في التراث النقدي)

تأليف

شكري المبخوت

جماليتها الألفية

(النص ومتقبله في التراث النقدي)

تأليف

شكري المنخوت

المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون

بيت الحكمة

1993

بمالية الألفه / شكري المبخوت - تونس : المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) 1993 (تونس : STAG) ، 156 ص ، 24 صم (بحوث ودراسات : تراث نقدي) - مسفر .
ر.د.م.ك 7 - 85 - 911 - 9973

أخروما جعجرح نم نغم السلسله

- (1) " تاريخ العلوم عند العرب " إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين - 1990 .
- (2) " مختارات من الأدب التونسي في العهدين المرادي والحسيني " إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين - 1990 .
- (3) " كتاب العمر في المصنفات والمؤلفين التونسيين " لحسين حسني عبد الوهاب (المجلد الأول - ج 1) - 1990 .
- (4) " كتاب العمر في المصنفات والمؤلفين التونسيين " لحسين حسني عبد الوهاب (المجلد الأول - ج 2) - 1990 .
- (5) " مختارات من الأدب التونسي الحديث والمعاصر " (سلسلة المختارات : الشعر) إعداد محمد صالح بن عمر - 1990 .
- (6) " مختارات من الأدب التونسي الحديث والمعاصر " (سلسلة المختارات : الرواية) إعداد مصطفى الكيلاني - 1990 .
- (7) " تاريخ الأدب التونسي " (الحديث والمعاصر) إعداد مصطفى الكيلاني - 1990 .
- (8) " المعجم العربي التاريخي " وقائع الندوة التي نظمتها جمعية المعجمية العربية بتونس (14 - 17 نوفمبر 1989) 1991 .
- (9) " المعجم العربي إشكالات ومقاربات " تأليف محمد رشاد الحمزاوي - 1991 .
- (10) " Recherches sur les relations entre l'orient phénicien et Carthage " (بحوث حول العلاقات بين الشرق الفينيقي وقرطاجة) تأليف أحمد الفرجاوي - 1992 .
- (11) " من الذرة إلى الليزر " تأليف المنصف بوعنز - 1992 .
- (12) " Patrimoine et Création " إعداد مجموعة من الباحثين - 1992 .
- (13) " تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر " إعداد مجموعة من الباحثين - 1993 .
- (14) " انتفاضات الفلاحين في تاريخ تونس المعاصر " (مثال 1906) إعداد الهادي التيمومي - 1993 .
- (15) " إشكاليات تأصيل المسرح العربي " تأليف محمد المديوني - 1993 .
- (16) " طه حسين مؤرخا للحضارة الإسلامية " (جزآن) تأليف عمر مقداد الجملي - 1993 .

المدير المسؤول ، رئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون
« بيت الحكمة »

حظي هذا الكتاب بتوصية بالنشر من
وزارة الثقافة

سحب من هذا الكتاب 3000 نسخة في طبعته الأولى
© جميع الحقوق محفوظة للمجمع التونسي
للعلوم والآداب والفنون - بيت الحكمة - 1993

المقدمة

يتردد اليوم سؤالان قديمان يتصلان بالنص الأدبي إنتاجا وتقبلا: لماذا لا يقول المبدع ما يفهم؟ لم لا يفهم القراء ما يقال؟
فمن البين - معاية واختبارا - ان القارئ المعاصر عموما أمسى مرتابا محترزا
اذ يجد عننا كثيرا في دخول عالم النص العربي الحديث عموما والنص الشعري على
وجه التخصيص - فلا يرى فيها يكتب العرب اليوم إلا الإغراب المتعمد
والتحديث المنفلت من كل ضابط وعقلة.
وماذا كالعنت فيها يبدو الا دليل على أن الصحبة القديمة بين القارئ
العربي وديوانه قد انقطعت وأن الألفة قد زالت فانفتح باب الحيرة ولا سبيل بادية
الى اليقين.

ومن البين أيضا أن المبدع أضحي مشككا في النقد شاعرا منه بالغبين
والاهمال فيميل تارة الى اتهام النقاد بقصور آلائهم التي يتوسلون بها الى الأثر
وينكفيء تارة أخرى على نفسه مغذيا أجمل أوهام الرومانسيين: وهم الشاعر النبي
الغريب بين أهله.

إنها لمتناهة مضللة، الشعر مشبوه والنقد مشبوه ولا مخرج من حادثة مزعومة
يبرر بها الغموض وسنة متحجرة يرد بها النص الملتبس على صاحبه.
ولسنا نريد في هذا العمل تحليل الظاهرة وأبعادها ولا التعرض لخصائص
الأدب اليوم ولا البحث في «أدب القارئ» ولكننا نريد النظر في بعض ذلك - على
سبيل التحسس والامتنكشاف - من جهة أخرى هي لباديء النظر بعيدة عن
صلب المسائل التي ذكرناها، ولكن تروية الفكر فيها تكشف أبعادا قد تكون
خافية.

فنحن نسلم بان للمسألة ارتباطا بخصائص الشعرية الحديثة من جهة
وبفعل التقبل من جهة أخرى. وهو فعل يمكن اعتبار الذاكرة من أعمدته بها أنها

حيز مؤثت بالتصووص وما تحمله من معايير وقيم وأحكام وسنن في الكتابة والقراءة.

من هنا نجد أنفسنا أمام الموروث الجمالي والأدبي والنقدي، فقد تكون سطوته شديدة على القراء حتى منعتهم من تذوق «النص الحديث» وفهمه والوقوف على أسرار بلاغة القول الجديد وإعجازه.

ونجد أنفسنا في الآن ذاته أمام الحداثة وقد أمست أسطورة تصمم الأذان عن سماع أصوات متعددة آتية من مجاهل قصية في النفس والذهن.

فالموروث يعيش في وجداننا لا هو منفصل عنا يتحدثنا بشرائه ويهزنا بشماسكه وانغلاقه ولا نحن قبائله، خارجة نتأمله ونسائله ونتهمه نياية عن حداثة فهمت على أنها نظام مغلق والحال أن عمادها الانفتاح وسنادها تخطي السقاية والإطلاق.

لهذا رأينا أن نستكشف ذاكرتنا بأن نستدعي التراث فينا فنحاوره وبرهف السمع اليه فإن نطق أنصتنا وإن لمح دفعناه إلى التصريح وإن سكت تساءلنا عن سبب سكوت، والقصد من وراء ذلك إنما هو الحاضر المتوتر والحداثة الراغبة عن التقليد.

على هذا الأساس اخترنا البحث في ظاهرة التقييل في التراث النقدي عسى أن نقف على الحاصل منها والممكن فيها، وإن نعرف مقدار تحكم الموروث في ذائقنا الأدبية.

وإذا تركنا جانباً الدافع الآتي للبحث، فإن احتفال الدارسين المحدثين بلحظة التقييل ظل - فيما نقدر - عابراً رغم بعض ملاحظاتهم الوجهية في حين أن محب القراءة محتاج - منهجياً ومعرفياً - إلى دراسات كثيرة تلائم قيمته.

ومن دوافع البحث اعتبارنا أن عيار الجودة لا يمكن حصره في سياج النص المقطوع عما يكتنفه من وشائج بمآثاته ومآله، فالأدبية - في اعتقادنا - ظاهرة شاملة قد يكون النص عمدتها بيد أنها تمتد إلى خارج النص فتكون جماع العلاقات التي تنشأ بين البنية وطرفي التخاطب والسياق وهو ما سنسعى إلى اختباره في هذا العمل متسائلين عن مدى مساهمة التقييل في تحديد خصائص القول الأدبي كما فهمه النقاد.

وقما يسر لنا هذا التناول أن تصورات العرب القدامى للأدب - نشأة وبنية ومقتلا - تعرض علينا مادة مهمة لتدبر صلة الخطاب بمتقبله.

فقد كان البحث في الظاهرة الأدبية من جهة التقييل مشغلاً من مشاغلهم سواء أكانوا بلاغيين أم نقاداً أم فلاسفة يتحركون في نطاق شعرية اليونان.

ولما كانت جل كتاباتهم دائرة على خصائص القول الأدبي نفسه (أي جانب البنية) فإن آراءهم في التقييل جاءت قليلة مبثوثة في أعطاف حديثهم عما أسماه الفلاسفة «الشعرية»، واقعة على هامش المباحث الكبرى التي شغلت النقد العربي القديم مثل حدوث الشعرية ومراتب الكلام وصلة الماني بالمعاني وغير ذلك كثير، بل إن تلك الآراء على ندرتها يعظم فيها حضور التقييل أو يقل بحسب المواطن والتصووص.

لهذا سعينا إلى تليق تلك المادة العقل من مطاها ووصلناها بنظرتهم إلى الكتابة عموماً طامعين إلى الكشف عن النظام الخفي الذي يشد ما تفرق منها والأساس النظري الذي تقوم عليه.

وقد دفعنا هذا الهدف إلى اعتبار التصووص النقدي التي ارتكزنا عليها نصاً واحداً، فلم نعن غالباً بنوعية مشاغل هذا أو ذاك من المعويين أو البلاغيين أو النقاد أو الفلاسفة. ولم نر في جل الأحيان للفروق التاريخية أثراً يدعو إلى تشعبها مما حوّل لنا عملياً انتهاك حرمتي الاختصاص المعرفي والتعاقب الزمني. وقد أتينا هذا الصنيع لإيماننا بأن اختلاف الاختصاص لا ينفي وحدة الاشكالية وأن تباين العصور لا يمس نوعياً أصول رؤية القدامى للأدب.

ولا يخلو الاختيار المتعلق بهادة البحث من بعض المطاعن. إذ السائر بين الباحثين المعتنين بظاهرة التقييل أن ينظر إليها من زاوية ردود أفعال القراء بإزاء التصووص التي يتأولونها. ولنا فيما بقي من كتابات الأسلاف آثار جلية كثيرة يمكن أن تعتمد في ذلك. وهي أساساً ما وضع من شروح على بعض الدواوين وما حفلت به كتب السرقات والردود والموازنات والوساطات من تفاسير جزئية مفيدة ولا ريب.

ولسنا نرغم أن بين مادة النقد التطبيقي ومادة التظير النقدي تعارضاً أو توافقاً - فهذا ما تثبته الدراسة المتأنية لا النظرة العجلى - ولكننا نرى أن الكتابات ذات الطابع التظيري تحتاج بدورها إلى استكشاف قد يكون بمثابة المدخل لظاهرة التقييل عند العرب. ويمكن بعد ذلك المقارنة بين أقوال المنظرين وآراء الشراح والمفسرين.

والله أن مادة البحث التي اعتمدناها والوجهة التي اختارناها في مقاربة
الطائفة دعواتنا إلى عدم الأخذ ببعض المفاهيم - وجلها مستقى من عملية
التقبل - أصدا حرقيا واكتفينا بالاستشهاد بها لاستنتاج النصوص النقدية
والاستدلال ما ظهر منها وما خفي .

وأخيرا نرجو أن يسهم هذا العمل في توضيح بعض المسالك الممكنة
لمحاورة التراث النقدي العربي والكشف عن خصائصه وحدوده عسى أن يتمكن
من التمييز داخل الخلطة التي تعيش بين أصوات الأسلاف فينا وأصواتنا المعبرة عن
حاجاتنا ومشاعرنا وحيالاتنا .

الباب الأول المتقبل : أنماطه ووظائفه

يعبر اعتبار العلاقة المعقدة بين القارىء والنص في التراث النقدي قائمة على الصدقة أو على هوى المبدع وميله، وإنما هي في الوجه العميق منها تعاقب بين الأطراف المضطلة بوظيفة التخاطب الأدبي لا بتخلو من نوايا ميتة. ولما كان النص محورياً في تلك العلاقة فقد بدت الظاهرة النقدية على هذا الأساس إجابة على سؤال: فالنص رحم تنمو فيه المعاني وتتسلسل المؤثرات. والمتقبل يولد بحسب طاقته القرائية طلالاً من المعنى الممكن أو يضع اليد على معانٍ مجوجة مكررة، ويستجيب إن صدأ أو قبولاً لما يسطه النص من أسئلة يعود بعضها إلى بنية القول وهيته ويعود بعضها الآخر إلى ما أنتج قبله من نصوص تزدحم في ذاكرة القارىء.

وليس المتقبل في غير موطن من مؤلفات الأسلاف النقدية مجرد موضوع يسمى المبدع إلى التأثير فيه فيتأثر بل هو مساهم بقسط غير قليل في صياغة الأسئلة الجمالية والقيمية التي سيجيب عليها حتى لكأنه السائل والمحجوب في آن. وهو أمر مؤثر ولا ريب في تحديد ما دبر للقول من غايات وما سطر له من وظائف والأدعى إلى الاهتمام هو أثر وظيفة المتقبل هذه في كيفيات القول وسهاته القبة. وبهذا نرى أن الأمر عائد إلى تمطين أساسيين من المتقبلين. أحدهما من داخل النص يراقب المبدع ويتابع حيله في الكتابة ويحرص على تذكيره بالمواضع. والآخر من خارج النص يتدبر القول ومدى إغاثته بمعهوده.

الفصل الأول : المتقبل الضمني

لنكتشف طائفة الثقيل - كما تصورهما النقاد القداسي - أن المتقبل موجود على نحو من الالتقاء في النص - فهو يسهم في فرض البنية التي يجب أن يكون عليها القول ويندس في الخطاب اندساسا يمتد بعقلانية معيارا من معايير الجودة ويلوح المحل الأسامي من الأدبية.

إنه متقبل ضمني⁽¹⁾ اعتباري متصور ترسم هياكل النص الموضوعية ملامحه وتنحت كيانه من بحر وورق أو من أصوات وأحيلة بحسب مقام الكتابة أو المشاهدة⁽²⁾.

فلم يغفل النقاد عن هذا الجانب من الثقيل فعلقوا بعض القيمة التي تكون للنصوص بمدى اتساعها لبرغباته أو انصرافها عن إشباعها. وفي هذا ما يجعل دراسة مفهوم المتقبل الضمني داخل المدونة النقدية القديمة مفيدا.

(1) ليس وجود الالتقاء والاندماج بين المصطلح كما استعملناه والعن الذي ارتد له واضعوه بتكرار العودة إلى كتاب

Isen (Wolfgang) : L'acte de Lecture, Bruxelles, Pierre Maritaga Editeur, 1985, PP. 60/76

كما تشير إلى اختلاف عن مصطلح الخروفي له الذي يحدد في البحوث الحديثة العقلية والتشعرية، وهو عند أصحابه بمثابة المحطة بين الراوي والقارئ. ومن وظائفه ضبط الإطار القصصي ودفع الدرامج البرقي نحو الانحياز التام والاصداع بما في الآثر من عزة. يراجع في ذلك

Prince (Gerald) : Introduction à l'étude du narrateur (en)

Poétique, 14, 1973, PP 178/196

(2) لاحظنا أن في التراث النقدي آراء تتصل بمقام المشاهدة وأخرى بمقام الكتابة. ومن العسير في تحليل كثيرة الفصل بينها فصلا مطلقا. هذا سراج في الاستعمال بين مصطلحات والتقبل وهو القارئ، وه السامع، وه المخاطب، بحسب سياق الشواهد التي نستدل بها

٦ - منزلة المتقبل داخل النص

تحتل المعطيات الأساسية المنزلة المتقبل داخل النص في بعض الحدود التي وضعها البلاغيون والنقاد القدماء لمفهومين مركزيين في جهازهم الاصطلاحي، وهما مفهوم «البلاغة» ومفهوم «البيان».

فقد ظلت العلاقة بين السامع ودرجة الجودة التي يمكن للحطاب ان يبلغها كأشده ما تكون قوة وترسخا.

وما وجود السامع ضمن العناصر المكونة للحدود والتعريفات الا شاهد على ذلك. فقد نطق القدماء الى ان معنى «التبليغ» موجود في تسمية البلاغة ذاتها لذلك لم يعصروا بلاغة الكلام في خصائصه الشعرية وسماته المميزة التي تخرجه من حيز الكلام العادي الى حيز الكلام الشعري، بل تمادوا في محاصرة الظاهرة في مستويين: يربط المستوى الأول بين تمكّن المعنى في نفس المتكلم وتمكّنه في نفس المخاطب. فالبلاغة حسب العسكري هي «كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع وتمكّنه في نفسه كتتمكّنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»^(١). ويتم هذا التعريف عن نقص للبلاغة في مستوى النشأة والنص «الصورة»

و«المعرض» والمثال.

ويؤكد المستوى الثاني على أهمية محور المتقبل في تحديد نجاعة الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي. وهي أهمية نشي بها وفرة الحدود الموضوعية للبلاغة القائمة على معنى الافهام كقول العسكري «سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى الى قلب السامع فيفهمه»^(٢). ويعبر أن نعتبر هذا التصور واقعا على هامش المشاغل البلاغية الأساسية بما أن البلاغة بحث في القوانين والكليات التي تقسّر جمالية الكلام.

فقد برزت هذه النزعة، نزعة التركيز على محور المتقبل سائدة منذ اللحظات التأسيسية الأولى للتفكير البلاغي والنقدي عند العرب.

ونحن نرى أن هذا الانشداد الى الوظيفة الافهامية يمثل سمة عامة بني عليها ما يمكن أن يسمى تحوّزا «النظرية البيانية العربية» وكان الحاحظ أبرز

(١) العسكري: كتاب الصنائع، نع على محمد النحوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، القاهرة دار تعياد الكتب العربية، ط ١/ ١٩٥٢، ص ١٥.

(٢) نفسه ص ٥.

المسامحين في تثبيت أصولها وتعميد قواعدها^(٣).

فهو يؤكد أن المتقبل هو مرمى الفعل البياني وغايته القصوى: «البيان اسم جامع لكل شيء» كشف لك فناع المعنى (...) حتى يقضي السامع الى حقيقته (...) لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هي الفهم والإفهام^(٤).

إن الحد الذي يقدمه الحاحظ للبيان يجب ألا يجعلنا نغفل عن بعض الحقائق التي ينطوي عليها، وهي حقائق لا تطابق هدفنا من إبراده.

فالبيان عند الحاحظ يرتبط بأصناف مختلفة مما أسماه «الدلالات على المعاني» وهي عنده «اللفظ» و«الاشارة» و«العقد» و«الخط» و«الحال» التي تسمى نصبة^(٥) ولكنه اعتبر الدلالة باللفظ أفضل أنواع الدلالات. ويرفض الحاحظ ضمن هذا التقسيم ذاته اعتبار أنماط الإفهام كلها على قدم المساواة اذ يدخل عاملا «معياريًا» لتمييز «الافهام الجيد» المقصود من حد البيان عن غيره من صيغ الافهام الممكنة. وقد استوحى هذا المقياس من عبارة يوردها للعتابي يرى فيها أن البيان «هو إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء»^(٦).

فيقضي بذلك على التو ما يمكن أن يُعدّ من «كلام المولدين والبلدنيين» و«الكلام الملحون». وقد تخص لهذا الصنف من الكلام مصطلح «المعدول من جهته والمصرف عن حقه»^(٧). وعلى هذا النحو يتحدّد الاطار الامثل على ما نرى - للمتقبل ووظيفة الافهام والتبيين ضمن «التصور الحاحظي».

ولم يبق هذا الفهم جزئيا أو هامشيا داخل التفكير البلاغي والنقدي العربي، بل شاع وانتشر حتى اضحى من ثوابت معالجة الاسلاف لظاهرة القراءة.

(٣) (راجع: صمود (حمادي): التفكير البلاغي عند العرب، تونس، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١ وفيه إبراز لمنزلة الحاحظ في التراث البلاغي والنقدي.

(٤) الحاحظ: البيان والتبيين، نع عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مؤسسة الخالجي، ط ٣/ ١٩٥٢، ج ١/ ص ٧٦.

(٥) نفسه: ج ١/ ص ٧٦ وله ما يقارب هذا التقسيم في «الحيوان»، نع عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الكتاب العربي، ط ٣/ ١٩٦٩، ج ١/ ص ٤٥ وما يليها.

(٦) الحاحظ: البيان والتبيين، ج ١/ ١٦٢.

(٧) نفسه: ج ١/ ص ١٦٢.

فإن إقحام لا يكون إقحاما إلا متى استجابت لمقتضيات الصورة المعيارية إلى
المصاحبة والبلاغة - يقول الرماني - وليست البلاغة إقحام المعنى لأنه قد يفهم
المعنى من تلقائهم أحدهما ببلغ والآخر عن () وأما البلاغة إقحام المعنى إلى
القلب في أحسن صورة من اللغز (15)

بهذا يكون للإقحام مراتب هي الأمانة الذالة على مراتب القول ومدى
خضوع النص لمصالح النص - فقد يكون الإقحام عاديا وقد يكون مقصودا ومن
نقطة - على حد تعبير المحاضر - فلا تقع البلاغة فيه البتة، ولكنها تقع في حيز
حيث بين شرط النص من جهة وشرط التبيين من جهة أخرى. ومنى لتساكلت هيئة
الأقوال الشعرية (أي ما سمي «المعرض الحسن») مع إفراثة السامع لغسوى
الخطاب كانت البلاغة وكان البيان

ولكن ما دور المتقبل الضمني في نطاق هذه الآلية المعقدة التي يصورها
المحاضر وغيره من الباحثين ؟

لا شك أن العفلة عن القاري لحظة الكتابة قد تدفع بالمبدع إلى الاعتناء
بما يمكن أن يكون عليه القول فسرف في التزييق والتزخرف وينجذب إلى ما في
اللغة «العفلة» من إغراءات تجعله يضرب في مفايقها يستجلي بها ملها ويسير
أغوارها. فمما بلغت الانتباه أن المحاضر يعبر عن قلق خفي من المعاني والعبادة
والوحشية والمليسة والمنعقدة والمتخلجة في النفوس (16) فيطالب بتفريدها
ومحاصرها بتبيينها.

وأعلى الخوف كل الخوف مرده ما يمكن أن يؤدي إليه الإبداع من غيوض
والتياس يقطع جبل التوصل بين القاري والنص. لهذا ينتصب «المتقبل الضمني»
ليجذب من غلواء المبدع مطالبا بحق «القاري» الصريح في الفهم وليمثل الكنايع
الحراج انشئي، مذكرا بالصواب والحدود. وللمخرج من هذا الاشكال أكثر التقاد
من الحديث عن ضرورة وضع المتقبل نصب الأعين لحظة الخلق والانشاء.
والسعي إلى أن يحفظ المبدع وذ السامع سواء أنشد الشعراء في البلاطات أو
خطب الخطباء في الناس أو ترأسل المراسلون.

(15) الرماني - الشك في إعجاز القرآن - (ص 3) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، نج محمد خلف الله
أحمد ومحمد رطلول سلام، القاهرة، دار المعارف، ط 1976/3، ص 75/76
(16) المحاضر - البيان والشعر - ج 1 ص 29

فكل قول منها كان الجنس الذي يتناول فيه يرمي إلى الإقناع أو إلى التأثير
أو إلى الأمرين معا.

وليس من سبيل لبخ هذه الغاية إلا سبيل الإقحام والتبيين واحترام حتى
المتقبل في الفهم منها حق موازينه في العلم أو انخفضت منزلته في المجتمع.
يقول المحاضر ومدار الأمر على إقحام كل قوم بمقدار طاقاتهم والحمل عليه على
المدار منازحهم (17)

2 - «سياسة المتقبل» و«استراتيجية الاحتيا»

لقد نزل التقاد القديم «المتقبل الضمني» منزلة المعيار في تحديد بلاغة
الكلام - وما استلبته هذه الظاهرة أن فعل الإبداع أصبح يحتاج إلى «سياسة» (18)
على حد تعبير المحاضر منطلقها الإقحام وموضوعها القاري. وغايتها واستتالة
القلوب، و «لبي الأعناق» (19). ولئن وجدنا فيها استطفا من نصوص بعض
الآراء المتعلقة بمقام المشافهة أساسا - وما يمتاز به من طابع ظرفي - حدد فيها
التقاد كميّات التعامل مع السامع فإننا ظفرنا في الآن نفسه بملاحظات أبدوها
تتعدى الظرفي في الخطاب الأدبي لتتحو منحي التجريد والقانون الكلي. فمن
الآراء المتعلقة بسياسة السامع، والتي يحددها اللقاء المباشر بين المخاطب ومخاطبه
ما نصح به المحاضر المتكلمين - الخطباء منهم خصوصا - من ضرورة مراعاة قدرة
السامعين على الانصات وفلكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية وما فضل عن قدر
الاحتيا ودعا إلى الاستئصال والملل فذلك القاضل هو الحذر وهو الخطل وهو
الأسهاب (20)

ولا تقوم سياسة المتقبل على حضور المخاطب لحظة الإبداع الأدبي
فحسب بل تقوم أساسا على غيابه - وهو الأهم عندنا لأن المتقبل في هذه الحالة
يصبح بالفعل كائنا مجردا يفرض على النص فرضا ويفرض بدوره على الكتابة
معايير تتبعها ونهجها تسلكه.

(17) نفسه - ج 1 ص 93
(18) و (19) نفسه - ج 1 ص 14
(20) نفسه - ج 1 ص 99

ولسا يبلغ اذا قلنا ان كلام المتكلم ينبغي ان يحصى - ملحوظا على الحجة التي تنفي من السامع العليل فيسمع - وغاية ويراعي مقامه ويليق طيفه - لذلك نجد ابن طباطبا يصح الشاعر باحضر - له عند كل مخاطبة ووصف فيخطب الملوك بما يستحقونه من جليل المحاطبات ويتوقى حفظها عن مراتبها وأن يحاطبها بالعامية كما يتوقى أن يرفع العامية الى درجات الملوك ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها⁽¹⁶⁾

إن مفهومى «الملوك» و «العامية» في هذا السياق مفهومان ذهنيان مجردان فهما يتجاوزان «المتقبل الصريح» - أي سامعا بعينه - ليصبحا كائنين اعشاريين يمثلان أمام المشى - زمن الإنشاء فيكثبان - بحسب ما يفرضه «المتقبل الضمني» من مقاييس - طرائق إجرائه للمعاني على المعاني.

ويترجم هذا التصور ضمن ما عرف في التراث العربي «بمراعاة مقتضى الحال» والاحتاج على مبدأ «لكل مقام مقال» - وأحظر ما في هذا المبدأ أن «سياسة المتقبل» تفترض تناسبا بين الكلام والمخاطب وظروف المتلفظ والحال التي يكون عليها السامع - وهو أمر مهم بما أنه يُنصَب «المتقبل الضمني» حدًا يضبط العلاقة بين خصائص القول الأدبي وكيفية أدائه وإيصاله الى المتقبل - وهو حد على الكاتب مراعاته. وهذا ما عرّ عنه بشر بن المعتمر «في صحيفته»: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين بين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة في ذلك مقامًا حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات»⁽¹⁷⁾

ولا نعتقد أن هذا الحرص على إيفاء القارىء حقه من المعنى وإشباع رغبته في الفهم كان حرصا لا دافع وراءه.

فقد كان النقد القدامى على وعي بهذه القضية وسعوا الى تحليل مواقفهم من ضرورة مشكلة الكلام لطبقة المخاطب. والبارز من هذا التحليل أن الامر لا

(16) ابن طباطبا: عيار الشعر، نعت طه الخاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1985 - ص 6.

(17) العسكري: الصناعيين، ص 135 وتوجد صياغة أخرى للمعاني نفسها في «البيان والبيان» لبحر 1/ ص 139.

يعود الى ما تلميه نقول القول من جهات وكيفيات وأنها يعود الى امرين: الأول تحقيق القول الأدبي لوظيفته المركزية وهي النقاد الى «قلب» السامع أو ما صيروا عنه بالتأثير والإقناع - وثانيهما تحقيق القول الأدبي لغايات أخرى تسخر عن إصابة المبدع المرمى - ومن هذه الغايات نوال القائل عند المدح صلات السلاطين وجوارهم - أو بلوغه - عند الهجاء - المنزلة المرجوة في تحقير المهجور والتكثير به، «فإذا كان المديح ناقصا عن الصفة التي ذكرناها كان سببا لحرمان قائله والمتوسل به - وإذا كان الهجاء كذلك أيضا كان سببا لاستهانة المهجور به وأمنه من سيرة ورواية الناس له»⁽¹⁸⁾

من ثمة فإن «سياسة المتقبل» من مهام المبدع وما يجب أن يتوقر في عذته حتى يبلغ غاياته مهما تنوعت وتنجح عملية التخاطب الأدبي - وهي سياسة محورها الخطاب ومعيارها المتقبل الضمني وإن كان مرموها «المتقبل الصريح».

وقد تحض النقاد هذه الظاهرة مصطلح «الاحتيايل» واعتبروه سلاح المتكلم في مواجهة المخاطب للوصول بسياسته الى مبتغاه - فمصدر التأثير الذي يكون للكلام في السامع إنما هو «الحيلة» التي تميز القول الشعري عن غيره من الأقاويل العادية يقول ابن سينا «يكون التعجب من [القول المحيل] صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى...»⁽¹⁹⁾

وتخلو مفهوم «الحيلة» لدى النقد القدامى من كل دلالة سلبية فهو عندهم مظهر من مظاهر الخدق والمهارة وأمانة من أمارات جودة النظر. وما الاحتيايل الا وسيلة لتحصيل المتكلم على مرغوبه.

ولمصطلح الاحتيايل أشباه ونظائر يمكن تعقبها - مع شيء من العسر الكبير - ولكنها تؤكد في الحقيقة أهمية هذا المصطلح في تحديد القول الأدبي ذاته - كما هو الشأن عند ابن سينا - وفي تحديد أسلوب التوجه الى المتقبل - سواء أكان «ضمنيا» أم «صریحا» في آن واحد - لهذا نجد عند حازم القرطاجني مصطلحات دائرة على النواة الدلالية نفسها مثل «التصويه» و «الاستدراج»⁽²⁰⁾ و «الالهاء» و «الاستئالة»

(18) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 9.

(19) شاهد مأخوذ من المهريري (عبد القادر) [ومن معه]: النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي، تونس، الدار التونسية للنشر، ط 1/ 1988 - نفس رقم 118 - ص 248.

(20) القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، نعت محمد الحبيب بن خوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966، ص 63.

و«الاستلطاف»⁽²¹⁾ و«إيقاع الحيل»⁽²²⁾ بالسامع.
وتنم هذه المصطلحات - بما فيها من تنوع - عن تصوّر لعمليّ الإتياء والتقبّل باعتبارهما لعبة أي احتراماً لقواعد معينة يكون التصرف فيها أثناء الكتابة على قدر مهارة اللاعب - الكاتب -، وفطنته أثناء التمثل تكشف عن دقّة التقبّل القرائية على فكّ ما اتلف من علامات وتبيّن مواطن التصرف والعدول.

ولا نعتقد أنّ «استراتيجية الاحتيال» يفرضها الكتابة فحسب - باعتبارها قواعد وخضوعاً للقواعد أو عدولاً عنها - بل يفرضها إلى حدّ كبير القارئ الضمّي حتى يضمن الوضوح والاسترسال لعملية التخاطب الأدبي. لهذا يذهب الجاحظ عند الحديث عن «وجه التدبير في الكتاب إذا طاله إلى أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له ويسوقه إلى حقله بالاحتيال له فمن ذلك أن يخرج من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب...»⁽²³⁾ ويمكن اعتبار هذا النمط من الاحتيال قانوناً يحكم النثر بقدر ما يحكم الشعر أيضاً - أفليست الحكمة في تقسيم القصيدة التقسيم السائر المعروف مآثاها في جانب من الجوانب هذا الاحتيال ومبتغاها «مداواة» ونشاط السامع؟

ولئن كانت الكتابة في التراث النقدي لا تقوم إلا عن «حيلة» فإنّ من مستلزمات هذا التصرّف أن يأخذ المتقبّل نصيبه عند «إيقاع الحيل» فيقطع المبدع كلامه للأطوار النفسية التي يكون عليها المخاطب بأن «يحتال الشاعر في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريضه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال»⁽²⁴⁾.

بهذا يكون فعل التقبّل حاضراً - ولو في صيغة ذهنية مجردة - في فعل الكتابة بحيث يتخيّر المنشئ أقوم المسالك الموصلة إلى الاقناع والتأثير ويبحث عن أفضل الوسائل التي تمكنه من مخاتلة المتقبّل لترسيخ القيم المراد ترسيخها فيه - وتصبح هذه القدرة على الاحتيال من معايير الإتقان ومقاييس الحدق الفني وهذا ما عبر

(21) نفس: ص 64.

(22) نفس: ص 346.

(23) الجاحظ البيان والبيان: ج 3/ ص 366.

(24) القرطبي: مناجاة البلغاء - ص 347.

عنه ابن وهب الكاتب في قوله: «أما مراتب القول ومراتب المستمعين له فهو حسن التلطف فيه والاتيان به على تقدير وتقرين لسماعه وتحسن حيلة في إيراد ما يقبل عليه ولحنه ما يتكره...» حتى يبلغ به أقصى مراده منه⁽²⁵⁾.
على هذا الأساس يجوز لنا الحديث عن «سياسة التقبّل» و«استراتيجية الاحتيال» باعتبارهما مفهومين أساسيين لضبط أثر المتقبّل في تحديد الكيفية التي يجب أن يكون عليها القول الأدبي بما يؤدي بنا ضرورة إلى التساؤل عن سلطان المتقبّل في تحديد قيمة النصوص.

3 - سلطان المتقبّل على النصّ

يقوم التخاطب الأدبي - كما تصوّره كتب التراث النقدي - على «ميثاق ضمني» يتعدّد بين الكاتب والقارئ وما يدعو إلى قيام هذا الميثاق هو ضرورة توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى وإبراز الجهات المانعة من انغلاق القول على المخاطب. لهذا تقوم داخل النصّ أدلة وأمارات مضطّحة عليها يقتضي العرف الأدبي من الكاتب احترامها والتصرف فيها في حدود معلومة يقتضي من القارئ - إذا رام الفهم - تعقبها عند تفكيكه لعلامات النصّ.

إنها «كيف الاستعمال» - بالمعنى التجاري للكلمة - بالنسبة إلى القارئ - وعلى الرغم من العسر الذي يلاحظه الباحث في ضبط نصيب المبدع من «مراسم القراءة» ونصيب القارئ منها فإننا نسعى إلى بيان الكيفية التي يفرض بها المتقبّل شروطه ضمن «المعاهدة الأدبية» إن جاز التعبير.

إن مدّ الجسور بين المخاطب والخطاب يؤكد لنا داخل التراث النقدي أنّ فعل الانشاء ليس على القدر الذي يتوهم من الحرية. ولئن كان المنشئ خاضعاً إلى إكراهات لافكاك منها يفرضها عليه الجنس الأدبي الذي يكتب في نطاقه فإنه يخضع إلى إكراهات أخرى يجبره عليها القارئ الضمّي حتى يبلغ القائل بقوله ما يحتاج إليه فعل التقبّل من بيان ووضوح.

(25) ابن وهب الكاتب: البيان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الخديشي، بغداد، جامعة بغداد، ط 1/ 1967، ص 259.

لقد ألحَّ النقاد على عُسر الممارسة الابداعية داخل الأنماط الأدبية وأبرزوا الفروق بين الكلام المرسل والكلام المقيد بقيود البنية⁽²⁶⁾ التي ترشحه ليكون مطابقاً لهذا الجنس أو ذاك فبعد أدبا. ولعلَّ أبرز هذه القيود تقع على الشعر لأن «المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي و المتكلم مطلق يتخبر الكلام»⁽²⁷⁾. فالمبدع مكره على اتباع ستة قائمة ورسم فرطه يحدّدان له الاطار العام الذي يميز له التصرف في اللغة ويتداول المعاني. وليسنا نعي بالاكراهات هذا الجانب فحسب - على أهميته ودوره المتقبل الضمني في الحفاظ عليه أو على الأقل في اعتباره حداً من الحدود التي ينبغي للكاتب ألا يتجاوزها - ولكننا نقصد إكراهات أخرى بعضها يتصل بالبنية وبعضها باللغة وبعضها بالمعنى، وبعضها بالأسلوب فكيف يضيف «المتقبل الضمني» مواضع جديدة إلى مواضع الجنس الأدبي فيكره المخاطب على اتباعها حتى يحقق لأقواله النجاح المرجو؟

أ - إكراهات البنية

تقف في أعطاف المؤلفات التقديّة على بعض الاشارات الدالة على وعي الأسلاف بأهمية «البناء» و «الترتيب» والنظام في النص. وقد يبدو هذا الجانب

(26) لا تشير إلى قيود الشعر فحسب - وإن كانت أبرز ولكننا نشير بالقدر نفسه إلى الشروط التي وضعها النقاد لما سمي «الشعر الغني» - للتوسع في ذلك راجع دراسة استطاع صاحبها الاتمام بأهم ما كتب في خصوص الشعر في القديم المحدث (الشعر) تحليل نقدي لمفهوم الشعر الغني عند القدماء. وقد نشر ضمن كتاب: قصايا الأدب العربي، تونس، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، 1978، ص 337/458.

(27) الجمحي: طبقات فنون الشعراء، نع محمود محمد شاكر، القاهرة، دار نشر 1، (مقطعة المدي) 1974 ص 36. ونشير إلى أن حديثنا عن قيود الشعر لا ندخله كل النصوص القديمة التي اطلعنا عليها. إذ يبدو أن اتساع حركة المتكلم الناثر مقارنة بحركة المتكلم النظم ترتبط بتصور يرفع الشعر عن الشرح درجات. فنصوص كثيرة توضع للنقاد والبالغيون في سياق المفاصلة بين الصاعدين تذهب إلى إبراز العكس بالتأكيد على أن ما يعد في الشعر قيدا إنما هو تسهيل على المبدع بما أن طريق الكتابة مبسوط أمامه في حين أن المرسل غير محكوم بقواعد مبسطة تحدّله «مقادير من يكتب عنه وإليه» على حد تعبير المزيوني وه أوزان الالفاظ التي يستعملها، ومواطن الاسهاب والاتجار وغير ذلك من قصايا الشعر ويمكن العودة إلى مواطن مهم من مقدمة المزيوني «الشرح ديوان الحماسة» لأي تمام (نع احمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951) ج 1 ص 20/8، يسطر فيه هذا الرأي صحيح يقبل بعضها العقل لوجاهتها ويرد بعضها الآخر لأنه عائد إلى التعصب الذي حثت بالمفاصلة بين النظم والمشر.

بديها ضمن تصور ما للشعرية. ولكن ما نريد التأكيد عليه هو أن هذا الوعي حدّته صورة للمتقبل مجرّدة دعا النقاد القدماء المبدعين إلى الخضوع لمتطلباتها. «الشاعر الحاذق - حسب القاضي الجرجاني - يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسباع الخصور وتسميهم إلى الاصغاء»⁽²⁸⁾. يهتأ من كلام القاضي الجرجاني أن المتقبل الضمني يساهم من داخل النص في تحديد مفاصله الكبرى واليات صنعه - بدءا وختما - بل إن المنطق الذي سعى النقاد إلى إبرازه في أقسام القصيدة لم يكن ليقوم لولا الاحتياج على جعل المعاني الكبرى مرتبة على نحو مخصوص تراعى فيه الحالات والأطوار التي يمتز بها المتقبل الصريح. ولا يكشف هذه الحالات والأطوار للمبدع إلا «المتقبل الضمني».

فإذا نظرنا في مقدمة «الشعر والشعراء» لابن قتيبة - وهي من أهم النصوص التي حدّدت بجلالة بنية القصيدة العربية العامة - لمسا هذا الخصور القاهر للمخاطب في تحديد أقسام القصيدة.

فأما البكاء على الديار ووصله بالنسيب فيرمي من ورائه الشاعر إلى أن «يعمل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي له اصغاء السامع إليه»⁽²⁹⁾.

وأما وصف الرحلة والراحلة فالغاية التي يجري القول إليها إنما هي أن يتمكن الشاعر من أن يوجب «على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل»⁽³⁰⁾. وأما المديح - وهو أهم الأقسام الثلاثة - فيأتي به الشاعر في آخر مرحلة - «ليعت [الممدوح] على المكافأة ويهره للسياح»⁽³¹⁾.

من هنا نتبين أن في بناء القصيدة العربية حكمة يعلمها «المتقبل الضمني» ويعلم المبدعين إيّاها حتى يكون شعرهم أنقى. بل إن معيار المخاطب مؤثّر - كل التأثير - في العلاقات الكمّية التي ينبغي أن تكون بين أقسام القصيدة «الشاعر

(28) الجرجاني (القاضي): الوساطة بين المتنبي وخصومه، نع محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد الجعاوي، بيروت، دار القلم، د. ت. ص 48.

(29) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، نع احمد محمد شاكر، القاهرة، دار احياء الكتب العربية، 1364 هـ ص 20.

(30) و(31): نفسه ص 21.

المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ولم يظل يحمل السامعين ولم يقطع ويالتفوس ظمنا إلى المزيد»⁽³²⁾

يمثل هذا التصور لبنة القصيدة مواضعة جديدة تضاف إلى مواضعات البناء والعروض والقوافي ساهم المتقبل - فيما نقدر - في إكراه الشاعر عليها فجاءت بندا من بنود «المعاهدة الأدبية» فبسة القصيدة تطوع لما يمليه «المتقبل الضمني» على المنتج من حقوق وعهود.

ب - إكراهات اللّغة

لا تقتف إكراهات المخاطب على استحابة المنشئ لشروط الصياغة العامة فحسب بل تندس أيضا في معطيات نصية تبدو جزئية ولكنها محددة لنجاح القول الأدبي أو فشله.

ولعل أول ما يطالب به «المتقبل الضمني» هو أن تكون اللّغة - مهما سمت درجة الابتكار فيها - مشدودة إلى ما تدلّ عليه في أصل الوضع شدا. إذ علاوة على مبدأ اختيار الألفاظ الملائمة للمعنى وخلوها من متناثر الحروف وسيلانها في الفم كالماء فإن التفكير النقدي حرص على المناسبة بين الألفاظ في استعمالها المجازي وما تدلّ عليه في مجال تداولها «الحقيقي» التواصلي المحض.

لذلك لا يجمع التشبيه عند القدامى بين المتباعدات تباعدا فاحشا قد يبلغ المحال ولا تسرف الاستعارة في الخفاء إلا متى كانت القرينة اللغوية سبيلا محققا للفهم مانعة من الخلط والتداخل⁽³³⁾. ولعل أفضل عبارة جامعة لكل هذه المعاني هي ما اصطلاح عليه النقاد «بوضع الألفاظ مواضعها».

ويعود هذا الحرص على ضبط التجوّز في القول بضوابط «الحقيقة» إلى نزعة واضحة عندهم في جعل التخاطب الأدبي ممكنا فلا يستسلم المبدع إلى «أهوائه» و«نروعته» و«ميولاته» حتى يكون في كل ذلك مراعى للمخاطب و«حقوقه اللغوية» وقدرته على الإدراك.

(32) - نفسه ص 21

(33) لتدقيق الأمر يمكن العودة إلى: عصفور (جابر): الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، دار التنوير، 1983 وبالتحديد الفصل المحض للاستعارة ص 198/254.

ج - إكراهات المعنى

لقد أثر التصور التواصلي للأدب في دفع «المتقبل الضمني» إلى إكراه المنشئ على عدم الدخول في مجال المعاني المشتركة الملتبسة إلا في حدود ما قُنع منها فأسمى واحدا لا متعددا وثابتا لا متسايما.

ولا عجب والحال على ما ذكرنا أن تصنف «معاني المديح» وترتب «معاني الهجاء» وتضبط «طرق العرب في التشبيه»⁽³⁴⁾ بحيث يسلك الشاعر «مناهج العرب في صفاتها ومحاطباتها»⁽³⁵⁾ لأن المعاني «ملكية مشتركة» بين المخاطب والمخاطب لا ينبغي لها أن تتغير وإن حُق للشاعر أن يقدمها في «معرض حسن». فلا خلق للمعاني وإنما مدار الأمر على التصرف فيها وكيفية عرضها. ومهما اشتدت «محنة الشعراء» التي تحدث عنها ابن طباطبا فإنها أقل خطورة من محنة القاريء بإزاء الأبيات الغليظة والشعر المشكل. لهذا نجد الأسلاف يجذّون «المعاني الجيدة» و«المعاني الرديئة» ويضبطون ما يجب أن يقال وما لا يجب. فمن عيوب المعاني الأساسية - ولنقل إن أصل كل العيوب - «مخالفة العرف والاتبان بما ليس في العادة والطبع»⁽³⁶⁾.

وما دامت المعاني ثابتة والمتقبل الضمني قائما كالواسطة بين منشئ القول ومتمثله فإن احترام المعيار والرضوخ للنواميس هو السبيل الوحيد لبلوغ الغاية و«عطف القلوب النافرة» على حدّ تعبير العسكري⁽³⁷⁾.

وقد بلغ تجويد النقاد النظر في صلة المعنى بالادراك الأدبي شأوا كبيرا. فعبدوا المعاني وبنوا أسلوب تقديمها ووصلوها بالمقامات وحددوا الهدف منها. فمن المعاني «الاحماد والاذمام والثناء والتقريض والدم والاستصغار والعدل والتوبيخ وسبيل ذلك أن تُشيع الكلام فيه ويمدّ القول حسب ما يقتضيه آثار المكتوب له

(34) -راجع مثلا: ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 10 والعسكري: الصاعتين، ص 243

(35) العبارة لابن طباطبا. ص 4 وقد حدد في «عيار الشعر» «معاني المديح» ص 2/ و«معاني الهجاء» ص 13

(36) ابن جعفر (قدامة): نقد الشعر، تخ محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية -

د ت، ص 203

(37) العسكري: الصاعتين - ص 51

في الاحسان والاساءة والاجتهاد والتقصير ليرتاج بذلك قلب السامع ويسقط عمله ويرتاج قلب المسىء ويأخذ نفسه بالارتداع^(١٢١) فالعامل المحدد في كل ذلك إنها هي ما أسماه العسكري وبالمكتوب له وما اصطلاحنا عليه - «المتقبل الضمني».

د - إكراهات الأسلوب

طالت سلطة المخاطب الأسلوب المرغوب في أتباعه إذ عمل الكاتب أن يمثل خصائص والمكتوب له فلا يجانبها وينتبه الى نوعية الأسلوب الذي يمكن أن يؤثر فيه فيسقطه ويبدله - هذا نجد النقاد القدامى يربطون بين أنواع مخصوصة من طرائق القول ومنازل يكون عليها المتقبل - فالأبحار مثلا «يخاطب به أهل الركب العالية» (١٢٢) والأصل فيه ذلك التخفيف عن أهل الممالك لأن قراءة الكتب وسماها كلفة^(١٢٣) واعتبروا أن للاسهاب صنفًا من المتقبلين هم الرعايا خصوصًا بالنسبة الى كتاب الدواوين عند مخاطبتهم للناس في صلح بين العشائر أو تخصيص على الحرب - فحينئذ يجب على الكاتب أن يبدى ويعيد ويكرر بالتكرير وبالتحديد لتكون رضى مواعظه أقوى في السامع وحثته أظهر على مختلفي الأفهام والقطائع^(١٢٤).

ولئن كان المحدد في استعمال هذا الأسلوب أو ذاك فيما ذكرنا من شواهد اجتماعية فإن النصوص النقدية الأخرى تربط ذلك بمقدرة المتقبلين على الفهم - فلا يجاز للمحواص لأنهم أسرع فهمًا وأبعد نظرًا وأدق فطنة في التعرف على مواعظ الخلف ومطاب الأشارة في حين أن الاطناب مشترك فيه الخاصة والعامة والعين والقطن والريش والمناص^(١٢٥).

(١٢١) عنه - ص ١٥٥

(١٢٢) الكلامي أبو القاسم محمد بن عبد الحنون - حكمه صفة الكلام - مع محمد بن محمد بن أبي

بريد دار الفقه - ١٢٥٤ - ص ٩١

(١٢٣) عنه - ص ٩٥ في هذا المعنى يقول العسكري في «المنهاج» ص ١٥٥ «ولم يبدى ما أصحبت

كتب السلطنة في فهم الرعايا»

(١٢٤) العسكري - المناص - ص ١٥٥

على هذا النحو نرى أن المتقبل الضمني يساهم الى حد كبير في جعل لغة الأدب مطابقة أو تكاد اللغة التواصل - وذلك بوجه المحاربي للمشارك، والتصرف الفردي في اللغة الى المواضع باختراجه سميت أهل اللغة في استعمالها وما جازوه لأنفسهم من أساليب - وقد عثر النقاد عن هذه الظاهرة بمصطلحات عديدة منها «مجازي كلام العرب الفصحاء» و«مراعاة ما حثت به العادة والعرف» و«ما ارتاحت له النفس» واستجاب «للدوق السليم».

٤ - المتقبل الضمني باعتباره معيارا

يبدو لنا أن أخطر نتيجة عملية أدنى إليها مفهوم «المتقبل الضمني» داخل التراث النقدي كانت في مفهوم عمود الشعر^(١٢٦).

إن هذا المفهوم المعيارى يمثل - فيما نقدر - نظامًا من التنس في الكتابة تتعدى النص المخصوص لتؤسس نصًا مجرّدًا جامعا لما أنجز وما سينجز - فهو بمثابة «أفق انتظار» يقسط الأمارات والعلامات التي يعرضها الكاتب في النص ليوثقه بها فهم القارئ ويمكنه من تدقيق القول الأدبي.

ولعل ما يميز تصور الخطاب النقدي عند العرب للفعل الانداعي - انطلاقًا من مفهوم «أفق الانتظار» هو أن المتقبل كان حاضرًا فيه حضورًا هضيف بحرية المدح وأرقعه على أن يقول ما يريد السامع منه أن يقول إذ يتدخل في كيفية إجراء اللغة وتصرفها فيمنع المدح من ارتداد الجهول باسم المواضع - واحترام النهج السلوكي في الكتابة ويكرهه على بناء قصيدته بناءً نمطيًا لا عدول عنه باسم الافهام وإيقاع السامع حقه.

وبهذا أصبحت آليات الكتابة معقدة - يضاف الى الاصطلاح الشعري وإكراهاته اصطلاح أدبي لا يخلو بدوره من ضغط وتشدد - ويخرج ذلك كله بتطبيق قاهر مثناه حاجة المتقبل عمومًا الى الفهم والتبيين - ولا سبيل الى ذلك الا بوضع المتقبل الضمني موضع الرقيب الذي يرد المدح عن حاجته «الانطولوجية» الى أن يقول العالم والأشياء وأن يؤوها حسب ما يمليه الفعل الاستعراضي الشامل وأن يعيد

(١٢٦) سنده الى هذه القضية في كتاب التنس

لسميتها وفق قوانين الانشاء لا قوانين الاختيار ومقتضيات المجاز لا مقتضيات الحقيقة.

إنها سلطة الاصطلاح الشعري والثقافي القائم على المعيارية والاتباع بإزاء الفعل الشعري المؤسس على التفرّد والابتداع - ولكن الغلبة فيها بقي لنا من التراث مدونا - كانت عموما لفائدة الاجماع على ضرورة اختراع البنية الشعرية للحاجة التواصلية النغمية وبطل «المتقبل الضمني» داخل النص أفضل شاهد على هذا الاجماع.

ولم يكن للاصطلاح الشعري الثقافي أن يسود لو لم يصططلع به الشعراء أنفسهم ويلتزموا بسننه ويستعملوا سلطته ويقبلوا الرسم المكتوب لهم. ولكن تبقى قضية المتقبل بالنسبة الى الشعر المحدث مطروحة بحدة تدعو الى النظر والتثبت. فهل أثر هذا الشعر في عملية التّقبّل؟ هل استطاع أن يغيّر «مراسم القراءة»؟ هل شكّل «أفق انتظاره» جديد أم احتواه الخطاب النقدي والتّسعة الشعرية؟

إن هذه التساؤلات وغيرها لمي حاجة الى اجابات دقيقة عسى أن نتمكن يوما من الاحاطة بتطور الذوق الادبي عند العرب بل ربّما تمكّنا أيضا من كتابة تاريخ للمتقبل لا ينفي تناول الآتي - وهو سبيلنا في هذا البحث - بقدر ما يعاخصه لزبد الفهم وإشباع رغبة المعرفة.

عل هذا النحو نرى أن «المتقبل الضمني» يحتل داخل النصّ مكانة رفيعة جعلت المبدعين في سعي مستمر للاستجابة لما يمليه عليهم ويفكّرون باستمرار في سياسته و«الاحتيال له» حتى يؤدي كلامهم وظيفته. وأخطر ما في الأمر أن هذه الوظيفة أضحت عندهم مُحدّدة للبنية إذ فرض المتقبل الضمني عناصر لغوية ودلالية وأسلوبية توجّه «المتقبل الصريح» الى الفهم وتقوده الى المداخل المؤدية الى «معنى ماء» - فكان بذلك الواسطة بين المنتج والمتقبل «الحقيقي» خارج النصّ بل يكاد يمثل المعيار المحدّد في آن واحد لما يجب أن يكون عليه القول ولما يجب أن يكون عليه تمثّل القول. ولنقل إنه العنصر الأساسي من العناصر المكونة لما أسماه بعض النقاد المحدثين «بأفق الانتظار» - بيد أن الحديث عن المتقبل الضمني لا يكتمل إلا بالنظر فيما تضمّنه القول الأدبي من وظائف يُسعى بها الى إثارة حسن التّقبل الصريح الجمالي وإيصال فهم النصّ إليه.

الفصل الثاني : وظائف التّقبّل

نروم في هذا الفصل النظر فيما يمكن أن يكون للافتاويل الأدبية من وظائف إذا تدبّرنا أمرها من جهة المتقبل.

ولئن كانت وظيفة الأدب في صلتها بالحظة الخلق والانشاء تفتقر آتيا افتقار إلى درس ما تصوّره القدامى في شأنها وذلك بالكشف عن دواعي الخروج باللغة من جهاتها النغمية التّخاطبية إلى آفاقها الرّمزية الرّحية⁽¹⁾ فإن البحث في مستويات التأثير في المتقبل - وهو عندهم مرمى الفعل الابداعي - من المسائل الجوهرية بالنسبة إلى من يعتني بظاهرة التّقبّل في المدونة النّقدية القديمة.

ولسنا نعدم في بعض ما كتب المحدثون عن التراث النقدي والبلاغي احتفاء متزايدا بهذا المظهر الوظيفي من التّقبّل وإن ثابنت المتعلقات وأمكن للباحث المفاضلة بين النتائج قيمة وعمقا⁽²⁾.

(1) نعلم أن النقاد العرب أشاروا باقتضاب غالبا إلى ما يكتنف إنتاج الشعر من غناء ومشقة والاختيار في ذلك كثرة. وقد بلغ بهم هذا الاهتمام درجة السعي إلى ضبط بواحي الكتابة وتلقيين دواعي الابداع كاعتبار «الرّغبة» و«الرّاحة» و«العصب» و«الغضب» قواعد للشعر. ويندو أن هذا الجانب من اهتماماتهم النّقدية يمثل مسئلا طريفا يحتاج إلى تتبع لا اعتقادنا أن البحث في منابت القول الشعري وأصول الفعل الرمزي مفيد من جهات عديدة. وقد تفرّغ إلى هذه القضية الباحث محمد بن عبد الحلي في دراسة أراد بها غير ما أشرنا إليه.

محمد بن عبد الحلي: معانيه القدماء للشعر، (ضمن) ندوة القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس الأولى، تونس، 1988، صص 132/137.

(2) أهم هذه البحوث التي تعرّضت لوظيفة الأدب من جهة التّقبّل نذكر:

السروبي (الغت): نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، بيروت دار التنوير، 1983، صص 128/148 (محمّد حادي): التفكير البلاغي، (سجل ذكره) صص 187/200 (مع ملاحظات أخرى متفرقة في الكتاب) عصفور (جابر): مفهوم الشعر، بيروت، دار التنوير، ط 1983، صص 36/46 و صص 88/101 و صص 153/155.

ونشير إلى أننا سنستعيد بعض ما توصل إليه هؤلاء الدارسون مع شيء من الاقتضاب لتدقيق ما بدا لنا في حاجة إلى تدقيق ومناقشة بعضه الآخر صحتها وإن كانت غائبا مربطة بداهة بالاشكالية العائنة التي ندرسها. لهذا فإن إحالتنا على هذه المراجع ضعيفة رغم أن الاستفادة منها حاصلة بالتأكيد.

ولعل من الأسباب المفسرة هذه العناية أن الخطاب الوظيفي في درس
المظهر الأدبي كما نطرق إليها القدماء بارز للعيان، حاضراً حضوراً لافتاً للانتباه في
النصوص التي وصلتنا مما وضع أهل العلم بنفوس الكلام.
وقد لاحظ من سبقنا إلى درس القضية أن وظيفة الأدب لدى العرب
مزدوجة: وجهها التربوية وتعني بها تليق ما أفرغ في النص من مقاصد، وفعالها
الجمالي وتعني به التركيز على طرائق الكلام عندهم والقصص التي تيسر للقول الأدبي
بلوغ منزلة الكلام الموسوم بسمة الفن^(١) والوجهان عندهم متعالقان متلازمان
يخرجان إلى غاية واحدة.

وبهذا نحن في هذا الفصل أن ننظر إلى المسألة من زاوية مخصوصة: إلى
أى مدى تؤثر التجربة الأدبية في إدراك القارئ ورويته للعالم ومن ثمة في سلوكه
داعل الاجتهاد البشري؟
ولعل المعيار في ذلك كله هو مدى توفيق الأسئلة الأخلاقية والجمالية التي
يطرحها النص الأدبي - في تصور الأسلاف - في تثبيت ما استقر في وجدان المتقبل
أو تغييره بحيث يفتح له آفاقاً مجهولة ويبرز إمكانات مضمرة كقيلة بخلق تطلعات
جديدة للذات الفارقة تقودها إلى دروب في الحياة غير معهودة.

١ - المظهر التربوي

نشأت نصوص التراث النقدي عن حقيقة بسيطة يمكن عدها منطلق تفكير
القداس في المظهر التربوي من الأقاويل الأدبية.
فقد ساءلوا تجربة العرب الشعرية فأنبأهم تلك التجربة بأن للابداع غاية
مدبرها إصلاح النفوس وشدتها إلى قيم الجماعة حتى يستمر الاجتهاد البشري
متيناً متيناً. فشعرهم إلى هذه العناية يسير وكذلك نثرهم. يقول حازم

(٢) اصطلح الدارسون المحدثون عدة مصطلحات منها: «العناية الأخلاقية» و«العناية التعليمية»
و«وظيفة البيان والبيان» و«وظيفة الفهم والافهام» و«الوظيفة الانهاكية» و«الوظيفة الخطابية» وقد ارتبطنا
جميعاً كل هذا في عمارة الوظيفة التربوية لأنها بدت لنا جامعة للمقصود من كل ما قالوا، كما استعملوا
لتصنيفها اصطلاحاً عليه «الوظيفة الجمالية» عبارات من قبيل «الوظيفة الشعرية» و«غاية الإمتاع»
و«غاية التسلية» الخ ويمكن التمسك من هذه المصطلحات في المراجع التي ذكرناها في الفهرست السابق.

القرطاجي: «والخدا [أي العرب] الكلام المحكم نظماً ونثراً للدعوى والحض على
المصالح»^(٣).

ويمكننا بناء على هذه القاعدة أن نفهم إلهام الأسلاف من التقاد على
اعتبار الشعر ديواناً يجلد مآثر العرب ويحمي الأعراض ويدب عن الأحساب
ويشيد بالذكور^(٤). فهو بهذا عنوان استمرار النسب الأخلاقي وحماية نظام
«المجموعة» القيمي من الاندثار.

وتيسر لنا هذه القاعدة تبين الهدف من عنايتهم بالخطب جمعاً وتدريباً وفتح
الخطابة طرائق وشروطاً. فهي أداة لحفظ للاجتهاد البشري وحدته ولإنهاض التعامل
المثل ثباتها إذ «الخطب تستعمل في إصلاح ذات البين وإطفاء نار الحرب وحماية
الدماء والتسديد للملك والتأكيد للعهد»^(٥).

وقد تفسر هذه القاعدة علة البناء أكمل النصوص في الثقافة العربية
فصاحة وبلاغة - ونوعي النص القرآني - على غاية الاقتناع باتباع الهدى وتربية نفس
المؤمن تربية ترشده إلى الخسوع لمشيئة الخالق وشرعيته ومن ثمة لنمط تنظيم
الحياة الذي دعا إليه الاسلام كما فهمه أهله وكما استقر تاريخياً.

والقصد من كل هذا التأكيد على أن القول الأدبي عندهم يحمل بالضرورة
معرفة يسعى إلى تليقها ويؤذي وظيفة قوامها ترسيخ تلك المعرفة في ذهن المتقبل.
لهذا احتاج القول ليكون موسوماً بالأدبية إلى شرط الافادة من حيث الدلالة وفلا
خير في كلام لا يدل على معناه ولا يشير إلى معزاه إلى العمود الذي قصدت
والعرض الذي إليه نزلت^(٦).

وقد تتوفر هذه المقاصد في عادي الكلام وشائعه بين الناس ولكن ينبغي ألا
تحتفي من القول حتى وإن عُدل به عن الطرق المألوفة في تصريف الكلام.
لهذا ظل شرط «الصواب» قائماً أمام القائل مهما اختلفت أنماط القول التي
اختارها. فهو يتجه بكلامه إلى سامع يطلب فائدة. فللمبدع أن يكون المعنى بما
شاء من ألوان اللفظ ولكن «ليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً»^(٧).

(٤) حازم القرطاجي: منهاج البلاغة... (سبق ذكره) ص 122.

(٥) ابن رشي: العمدة، نج مقيد محمد قمحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1/1983، ص 65.

(٦) ابن وهب الكاتب: البرهان... (سبق ذكره) ص 191.

(٧) الجاحظ: البيان والبيان، ج 1، ص 116/115.

(٨) العسكري: الصاعقة، ص 58.

ولا يعود هذا الشرط إلى مجرد الهدف التربوي المنشود وإنما يعود أيضا إلى أن السامع - في تصور القدماء - هب و«لصواب» وه الحق» يأبس به و«يستوحش من الكلام الخاطئ والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه»⁽⁹⁾ والحاصل أن هذه القاعدة التي أبس عليها الكلام الأدبي استبعت بحثا في خصائص التجربة الشعرية العربية. فوقف النقاد على ما في المدونة الشعرية الأساسية من معان وأثر بتشعب وتفصيل لتلك المعاني على أساس محورين جامعين استبدا برؤيتهم للعمل الشعري وعمدة هذه الرؤية مفهوما المديح والمهجاء.

وقد لاحظ بعض الدارسين⁽¹⁰⁾ الأساس الأخلاقي الذي يهبط عليه هذان المضمومان المركزيان. فالمديح يقوم على ما عدته العرب من الخلال التي يلبق بالفرد التحلي بها والمهجاء على ما اعتبرته تحصلا مذمومة. ويقدم لنا ابن طباطبا في موطن خطير من «عيار الشعر» قائمة مفصلة بهذه المعاني. ولنا شك في أن معاني المديح وأصدادها ليست إلا تجريدا لما كمن في مدونة الشعر العربي من مثل واستقراء للنظام القيمي الذي تدعو اليه وتعمل على ترسيخه في وجدان الناس.⁽¹¹⁾

بهذا نرى أن محوري المديح والمهجاء يمكن ردهما إلى الجدول الذي قامت عليه قاعدة الكتابة عند العرب ونعني به جدول الصواب والخطأ أو الحق والباطل في إطار تصور يقسم العالم إلى خير وما يخرج عن حد الخير. وعمل هذا النحو يكون المظهر الأخلاقي من المعرفة التي يحملها النص كامنا فيها أسماه الجاحظ «بتمبير الصدور وإصلاحها من الفساد القديم»⁽¹²⁾ إذ تصبو سياسة المستقبل - وقد عبرنا عنها في فصل سابق «بإستراتيجية الاحتيال» - إلى سياسة القوس وتأديب العقول وحمايتها من ضروب الزيف الممكنة حتى تنظهر القلوب من الشر المتأصل فيها وتشبع بالفضائل التي تيسر لها الانسجام مع نظام القيم

(9) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 14

(10) يراجع جابر عصفور: مفهوم الشعر ص 38

(11) للتوسع أكثر في هذه المعاني وحتى لا نعيد ما قيل يمكن العودة إلى المراجع التي أحلنا عليها في الغنمش (2)

(12) الجاحظ: البيان والتبيين ج 4/ ص 23

المتحكم في المجتمع رؤية وسلوكا. فالقصد المرجو من وراء القول الأدبي إنما هو واستحلاب السامع واستدفاع الصلار بسطوته) القوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد⁽¹³⁾

يد أن هذا الانشاع الأخلاقي للقوس يستلزم بالضرورة معرفة اجتماعية وسلوكا يسلكه المستقبل تخرج به تلك الفضائل التي تمكنت في القوس من حيز المثل إلى حيز الممارسة الاجتماعية. فيسبي معيارا فيصلا بين الخير من الأفعال والمردود منها. وقد أورد ج. القرطاجي عبارة للفرابي تذهب هذا المذهب إذ يقول في «كتاب الشعر»: «الغرض المقصود بالأقوال المهيئة أن يهبط السامع نحو فعل الشيء الذي يحل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه».

ولعل أخطر ما في تصور القدماء للعملية الإبداعية أن جانب التربية بعديه الأخلاقي والاجتماعي أضفى مقياسا من مقياس الحكم على جودة النص ومدى بلوغه المرتبة العالية من مراتب الفن. فلا جودة للنص عندهم إلا بشام فائدته ودرجة توفيقه في تعليق الخلال المدوحة بوجدان المستقبل. فالشعر إذا كان جيذا كان - حسب ابن طباطبا - «أنفذ من نكت السحر وأخفى ديبيا من الرقي (...). فسل السخائم وحلل العقد وسخى التشحيح وشجع الحبان»⁽¹⁴⁾

ومن ثمة فإن الوظيفة التربوية تقوم داخل هذا التصور للإبداع على معطين. أولها أن يحمل الشعر في أعطافه معرفة أخلاقية مطابقة لسلّم القيم المتعالية التي تبنيها التجربة الأساسية في الشعر على النحو الذي تمثلها به المتأخرون من النقاد. وثانيها أن يحمل الشعر المستقبل على اتباع تلك المعايير والانصياع لمطالباتها في تجربته الاجتماعية.

بهذا يكون تحليلنا واقعا في قلب مفهوم «الأدب» كما تحدده المادة المعجمية وتحدده في آن واحد اصطلاحات النقاد⁽¹⁵⁾

(13) حازم القرطاجي: منهاج البلغاء ص 337

(14) نفسه: ص 86

(15) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 16

(16) نعني بذلك معنى التربية والتأديب وتهذيب القوس والتعليم وما دار في فلك هذه المعاني. وهو جانب يبرز في مدلول المصطلح عند النقاد وتدعمه ممارسات المبدعين ويكمن في أصل المعنى المعجمي.

أ - القول الأدبي ووظيفة الإبلاغ

حددنا فيما سبق المظهر الأول الذي نشط النقاد لابراره عند تناول البعد الوظيفي في النّقل. بيد أن علة اهتمامهم بهذا المظهر تظلّ عندنا في حاجة إلى بيان وتبيين.

تفتقر الباحث جابر عصفور عند تصديده لمهمة الشعر كما فهمها ابن طباطبا إلى هذه القضية. وردّها - فيما يبدو - إلى مفهوم الشعر من حيث هو «ديوان العرب»، واستنتج منه أنّ في أشعار العرب «تصويراً للحياة المعنوية»⁽¹⁷⁾ «وإبرازاً لما في طابعها وأسمها من «محمود الأخلاق ومذمومها»⁽¹⁸⁾ على حدّ عبارة ابن طباطبا.

ولئن أورد جابر عصفور هذا الرأي أثناء معالجته لوظيفة الشعر فإننا نرى أنه أوتق صلة بدواعي الإنتاج الأدبي منه بتقلّله. فيما أسماه «تصوير الحياة المعنوية» يسدّج - فيما نقدر - ضمن قضية علاقة النّص بمرجعته على أساس المحاكاة والتّشليل. أمّا علاقة القول بمقالته من جهة المقاصد التي يهدف إلى تبليغها المتقبل فتقع في حيز غير غير الانتاج وإن كانت لها به صلة بداهة.

نحتاج في هذا المجال - بحال البحث عن دواعي إسداد وظيفة التّربية إلى الكلام الأدبي - إلى تبيين أصل الفعل الشعريّ عند العرب باعتباره فعلاً لغوياً في أول أمره عسى أن نصل إلى إجابة يمكن الاطمئنان إليها بعض الاطمئنان بقول حازم القرطاجني في «منهاجه»... لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع وإزاحة المضارّ (...). وجب أن يكون المتكلّم ينبغي إمّا إفادة المخاطب أو الاستفادة منه»⁽¹⁹⁾.

يحدّد لنا هذا الشاهد بعض المعطيات البسيطة ولكنها هامة لأنها تكشف عن أسس الفعل اللّغويّ والابداعيّ عند العرب.

إن الكلام عند حازم علامات تقع على المعاني فتخرجها من غموض الخفاء إلى وضوح التّجلية. وهذا الانتقال من حال الاشكال إلى حال البيان يعني أن

العلامة اللّغوية دالة بالضرورة لثقل قصداً سابقاً وتصور غرضاً كامناً في النفس فهي على قدر من الشّاعية كبير بحيث تكون وسيلة «تصوير» وإبرازة يتيسّر بها التّخاطب. ويبدو بناء على ذلك أنّ الكلام ينقاد إلى قائله فلا يحول دونه ودون التعبير عن المعنى حائل حتى لكأنّ التّطابق بين بنية اللّغة واللّفظ وبنية المعاني المستورة المحجوبة ممكن.

ولما كان الكلام على هذه الصّفة التي ذكرناها ربطه القرطاجني بـ «التفاهم» باعتباره حاجة اجتماعية ملحة مدارها جذب «المصلحة» وردع «المضرة». هذا غمسي اللّغة وظيفيّة لها في الاحتياج البشريّ دور قائم على التّصور الثنائيّ الذي سبقت الإشارة إليه. وهو تصور عياده تلازم الخير والشرّ والصّواب والخبط والحقّ والباطل.

وما دامت الحاجة هي أمّ الدوافع إلى التعبير وتاليف الكلام فإن للمتكلّمين حتّى غابتين: إمّا الافادة إذا كانوا في موقع البث أو الاستفادة إذا كانوا في موقع التّقبل. وعدا هاتين الامكانيّتين فإنّ الصّمت أفضل⁽²⁰⁾.

ب - الفعل الإبلاغيّ والفعل الشعريّ

إذا جمعنا هذه الملاحظات التي وجدنا عند حازم القرطاجني - وهي موجودة عند غيره ولا شك - أمكننا الذهاب إلى أنّ الغائل في التّصور النقديّ القديم يقول ليدلّ ويتكلّم ليفيد.

وتبدو هذه النتيجة من باب تحصيل الحاصل ولكن قيمتها كامنة فيما تستتبعه من نتائج. فنحن نعتقد أنّ تصوّر العرب للفعل الشعريّ - وهو القول المخترق في أصله لقواعد القول العاديّ - يحكمه تصوّرهم للفعل اللّغويّ التّخاطبيّ. فحُمل الأول على الثّاني حمل قياس ومماثلة، لأنّ الإيلاج الشعريّ - فيما يتوهمون - ليس مقارنة مختلفة نوعياً للعالم والأشياء والوجود وإنما هي سبيل أخرى للتعبير عن حقيقة واحدة ولا فضل فيها إلا فضل «المعرض الحسن» وكيفيّات الاداء. وهو ما لا نخال التسليم به يسيراً في وعينا النقديّ اليوم.

(20) من الطريف أن يدرس فصل الصمت في التراث النقدي فليس الصمت الوجه الآخر للكلام فحسب بل هو بلاغة قائمة بذاتها ومادة قول تحتاج إلى تنظيم وتطير. وفيما كتب المحاضر مواطن عديدة مفيدة في هذا الباب.

(17) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 37.

(18) أورد الشاهد جابر عصفور في المرجع نفسه ص 37.

(19) ح. القرطاجني: منهاج التفاهم... ص 344.

لذلك لا يمكن للمبدع - وهو قائل يصطنع اللغة - أن ينتج نصاً مولداً للعلامات التي تذهب دلالتها في كل اتجاه وتتفرع معانيها متقاطعة متشابكة، متسلسلة بمدلولات لا تعد ولا تحصى.

إن النص عند العرب القدامى يسمى الشيء ويعين المرجع حتى وإن خرج من لغة التعامل العادي إلى لغة التجويز والتفرد.

ولا عجب فالعلامة كما فهمها القدامى بتطابق فيها الدال والمدلول تطابقاً لا يرقى إليه اللبس ولا يحسن الاضطراب إلا متى كان القائل جاهلاً بأصول القول غافلاً عن طرائق اللغة في الأداء. فيظل هاجس البلاغ بذلك مستبداً بالقلوب، وحافر الافادة موجهاً للنصوص في نطاق تصور لا يعني انفصال وجهي العلامة فيه إمكانية الترحال في فياقي الدال بمعزل عن مقتضيات المدلول، ولا يقضي إلى استقلال بنية اللغة عن بنية التفكير بحيث يعيد الابداع ترتيب العلائق القائمة بينها ويوزع في اللغة العرفية بدور تحريكها لبناء صرح لغة جديدة متفردة.

هي لغة الذات «بمعانيها الوحشية» السائبة المناسبة. إن قدر المبدع كما حدّثته النصوص الأساسية في التراث النقدي أن يكون جاداً وظيفياً مفيداً وليس له أن يعامل اللغة على سبيل اللعب والترّف واللغو وإلا خرج عن الرسوم المعلومة وحاد عن سواء القول البليغ.

ويبدو من خلال ما تقدم أنّ «المجال المعرفي» الذي يتحرك فيه الأسلاف كان يمنع حتماً وجود قول خارج نطاق البلاغ مهما توسّل هذا القول بفنون الزخرف اللفظي، ويردع بالضرورة كل قول بلغ فيه التلاعب باللغة ونواميسها حدّاً يقطع ما يجب أن يكون متصلاً بين المبدع ومتقبله، ويقمع وجوب النصّ المارق عن «الاحكام الأسلوبية» مروفاً بدشّن علاقة جديدة بين الدال ومدلوله وبالتالي بين العلاقات الاصطلاحية العرفية الجاري بها التعامل بين المتكلمين.

ومنى لم تتوفر هذه الشروط - وهي شروط تؤدّي كلها إلى ترسيخ البعد الوظيفي للكلام ومراعاة حقوق المتقبل في الفهم - نعت النصّ «بالتكلف» و«الاغراب» و«الغموض» و«المهيدان» و«المحال» أي أنه خرج عن حدّ البلاغة باعتبارها «ما حطّ التكلف عنه وبني على التبيين وكانت الفائدة أغلب عليه من القافية» (21) وكان ظاهر النفع شريف القصد (21)

(21) العبارة للمراتي وقد نصرنا فيها بالاختزال وأوردناها: الحصري: زهر الآداب وثمرة اللباب نتج دكي مبارك، بيروت، دار الجبل، ط 1972/4، ج 1/ص 141

ولكن... إذا كان أمر الخطاب الأدبي على هذا النحو الذي يضع الوظيفة التربوية نصب العين ويحدّد إبداع القائلة وحصول المتعة غاية من غاياته، فما الفرق المميّز بينه وبين سائر الخطابات؟

ليس الأمر في المدونة النقدية القديمة على هذا القدر من البساطة لأن الكلام يرتفع إلى مصاف الأدب بشرط آخر يضاف إلى شرط التربية هو الجمال.

2 - المظهر الجمالي

يقوم حديث القدامى عن الأدب من حيث هو تجربة جمالية على قاعدة مجردة عامة تمثل حصيلة تدبّر للوجود الإنساني.

وقد عبر الجاحظ في مقدمة «الحيوان» - وهو يسعى إلى استنباط النظام والحكمة اللذين يقفان وراء الكون بكائناته وأشياءه - عن هذه القاعدة إذ رأى حاجة الإنسان حاجتين: «إحدهما قوام وقوت والأخرى لذة وازدياد في الآلة وفي كل ما أجزل النفوس» (22)

يفهم من عبارة الجاحظ أنّ ما يتعلّق بالوجود الإنساني إنّما يردّ إلى باب الوظيفة أو باب الشكل والزينة. ولكل باب أثر في حياة الإنسان لا يلغي غيره بل يؤكد تكاملهما.

وإذا طبقنا هذا القانون في مجال الأدب ألفينا أنّ للأدب بعداً عملياً وظيفياً هو الحاجة إلى التفاهم وبعداً شكلياً هو الحاجة إلى الامتاع و«الجدل».

ويفضي بنا التأمّل في مؤلفات الأسلاف من التقاد إلى أنهم ميّزوا داخل النصّ الأدبي بين مستويين: أولهما مستوى «المادة» التي تطوّر فتحمل المعنى وثانيهما مستوى «الشكل» (أو الصورة) الحامل للمعنى. ومن أطرف ما استعمل من عبارات للتمييز بين الأمرين حديث ابن سينا عن «القول بما المقول فيه عليه» ويعني به المعنى الاصطلاحي الأول و«القول لما هو عليه» ويقصد به المعنى الأدبي. (23)

وسعى إلى التناسق النظري لم يحطّ العرب من جانب الشكل في دراستهم للظاهرة الأدبية بل تدبّروا ما لهذا الجانب من أثر في قيام الأدبية وما له من تأثير في

(22) الجاحظ: الحيوان، ج 1 - ص 43.

(23) يراجع الكتاب الجماعي: النظرية اللسانية والشعرية، نص رقم 117 - ص 247.

السامع. وقد عرّفوا عن هذا الاهتمام بتعريفهم لسلسلة من الكلمات ارتقوا بها إلى درجة المصطلحات فوصفوا بها ما يحدثه الكلام في النفس من حالات الانشراح والارتياح وصدهما⁽²⁴⁾.

يقول البلاغون: «لذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب والتمسك في النفوس ما يدخل ويخرج ويغلق ويؤنس ويطمع ويؤيس ويضحك ويسكي ويحزن ويغص ويسكن ويرجع ويشجي ويحرب ويبر الأعراف ويستميل نسوة الأسراع ويورث الأريحية والحرقة»⁽²⁵⁾.

هذا ويكون الكلام الذي ارتقى إلى درجة في الجودة عالية قادرا على أن يلاعب العقل ويثير فيه من الحالات ما يعسر ضبطه وتوقعه. فلما ارتياح بسيط النفوس وإنما انقباض يورث الوحشة. ومدار ذلك كله المتعة النفسية. فمتواتر بموجب ذلك حديث القدماء عن «فئة» القول و«لدنة» إشهادا على أن وظيفة الامتناع قائمة في التصور التقدي كإخل ما يكون.

ويبدل مفهوم «الامتناع» في نهاية الأمر على أن النص لا يؤدب فحسب بل يؤدي وظيفة أخرى ملازمة للتأديب اصطلاحا عليها وبالوظيفة الجمالية. فهو يلبي حاجة تتعدى الضروري الاجتماعي لتلامس مجال النفس التوافقة إلى احتراق المانوس المألوف والمشتوقة إلى الحفي المحبوس. لهذا تحدث النقاد والفلاسفة أو المتأثرون بالفلسفة عن «التعجيب» وقد وصفه صاحب «المهاج» ورده إلى «استبداع» ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلل التهدي إلى مثلها»⁽²⁶⁾.

(24) ان دراسة دققة للمصطلح الخاص بالكلام في النفس تساعد لا محالة على فهم المظهر الجمالي من التعبير. ولئن عرّف هذا الحديث بالدرس فلما تكفي في هذا الاطار بمصيرة الإشارة لأن اهتمامنا منصب على ما يكمن وراء تلك المصطلحات من مواقف وتصورات. ولكننا نذكر على سبيل التمهيد ودون سابق اختيار عدد منوجنا منوال مصطلحات من قبل والسرور والظرفة والبهجة والارتياح والانشراح والارتياح والسرور والتعجب والروعة والشغف (يراجع عبد القاهر الجرجاني اسرار البلاغة ص 108 - 110) والروح والانياس والبهجة (دلائل الإعجاز - ص 39). كما نجد عند جابر الفرطاحي في هذا الباب والانياس والاستبصار والاستلذاذ (مهاج البلاغة ص 20) والثاني (ص 359) والتعجب (ص 289) والانهاج (ص 93) وغير هذا كثير عند الجرجاني والفرطاحي وغيرهما من النقاد العرب. ويستحيل على طبعه دار المعرفة بيروت بالنسبة إلى كتابي الجرجاني الأول (أي اسرار البلاغة) طبع سنة 1982 والثاني طبع سنة 1978.

(25) البلاغون: إعجاز القرآن، لج السيد احمد صفر، القاهرة، دار المعارف، د.ت. ص 419.

(26) ج. الفرطاحي: مهاج البلاغة... ص 90.

ويبدو أن النقد العربي تفتن إلى ظاهرة «التعجيب» قبل استقرار المصطلح وقوم أثرها في النفس منذ لحظاته التأسيسية فربطها بالأغراب «إذ الشيء» - على تعبير الجاحظ - من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبعد»⁽²⁷⁾.

إن «التعجيب» - فيما نقدر - مصطلح جامع يمثل العنصر الأبرز في جدول من المصطلحات القديمة الدالة على المظهر الجمالي من النص لعل أبرزها «العراية» و«التجوز» في القول و«الغموض» و«الحفاء»... والمحول في ذلك كله على التخيل.

وحرّى بنا في هذا السياق أن نفرّق بين مجالين من مجالات الفعل التخيلي. فهو من جهة أولى عنصر أساسي في الانتاج الأدبي إذ يرتبط وثيق الارتباط بمفهوم المحاكاة باعتبارها علاقة معقّنة قوامها الموضوع المحاكى أي «العالم الواقعي» والمبدع المدرك للواقع.

ومادامت المحاكاة ضربا من صروب «العلم بالموجودات» فهي بالتالي نشاط تخيلي⁽²⁸⁾ وهو من جهة ثانية عنصر لا فكاك منه من عناصر الثقيل الأدبي بما أنه يمثل إدراك ما سبق إدراكه وتصوّر ما سبق تصوّره إذ يحدث الفرطاحي بقوله: «التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور يفعل لتخيّلها وتصوّرهما أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»⁽²⁹⁾.

لكن التخيل لا يستعّد قيمته الجمالية من هذه الآليات التي تحكمه بل يستمدّها أساسا من معطيات أطرف وأخفى.

أ - قانون الإخفاء والتجلية

يقوم القانون الأول المفسر لأثر الكلام المخيّل في النفس على ثنائية الخفي والجلي. فالتخيل كشف عما اندس في الواقع المحاكى، من علاقات تبدو في

(27) الجاحظ: البيان والبيان - ج 1 - ص 98.

(28) يراجع في ذلك جابر عصفور: مفهوم الشعر ص 289/198 والفث الروي: نظرية الفلسفة ص 101/71.

(29) ج. الفرطاحي: مهاج البلاغة... ص 89.

ظاهرها متباعدة حدّ التنافر أو متناقضة حدّ استحالة التقريب بينها. وتكمن قيمة الكلام الأدبي في تأليف المتنافر ومواءمة البعيد للبعد حتى تظهر علاقة جديدة تكون مصدر التعجب. والتعجب كما علمنا الرَّحْمُ المولّد «للبهجة» و«الأس» وقد وصف عبد القاهر الجرجاني⁽³⁰⁾ هذا القانون الجمالي قائلا «إنّ أسّ النفوس موقوف على أن تخرجها من حُمّى إلى جليّ وتأتيها بصريع بعد مكثي (...)» نحو أن تنقلها عن العقل إلى الاحساس وعمّا يعمل بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع⁽³¹⁾.

ولعلّ المتعة من هذه الجهة مردها إلى ما يقدمه القول المخيل من معرفة بالواقع جديدة، وما يقضي إليه الإدراك الفردي للموجودات من تناسق سرّي خفي لا يبدو للعين المجردة ولا تيسره المعرفة الاجتماعية. فهل يعني ذلك أنّ التجربة الجمالية تقدّم للقارىء إمكانية تجديد إدراكه للواقع؟

عسيرة هي الاجابة القاطعة ولكننا نسجل الملاحظة لأن المدونة النقدية الموروثة لا تسمح لنا بالذهاب أبعد من التساؤل الآتي.

ب - قانون التعرّف في المحاكاة

للمتعة الجمالية قانون يحكمها هو التعرّف على النموذج في الموضوع المحاكى. إذ يوجد تمثّل ما تعرضه المحاكاة على القارىء. لونا من الاستلذاذ بالتطابق بين المعرفة الأولى المختفية في طبّات الذاكرة والمعرفة الجديدة التي يقدمها النصّ. وتنوّط المحاكاة المعرفتين محدثة ضربة من ضروب التعجب «فالأس

(30) يختلف مفهوم التخيل عند الجرجاني من حيث المطلق النظري ودرجة التجريد عن المفهوم الشائع لدى الفلاسفة شراح أرسطو أو الذالرين في فلكه ولكننا لا نعدم مع ذلك نقاط التقاء خصوصا في مستوى وصف الأثر الذي يحدثه التخيل في النفس. هذا لا يرى جرجاني في الانتقال من «النص الفلسفي» إلى «النص الجرجاني» والعكس بالعكس.

وفي خصوص التخيل عند الجرجاني وعلاقته بالاستعارة راجع الملاحظة الذكية للحضر حسن في «الخيال في الشعر العربي» ط 1972/2 نشر على الرضا التونسي (صص 109) وراجع تعميق تلك الملاحظة لدى محمد بّيس في «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها» ج 2، الدار البيضاء، دار توفيق، 1990/ ط 1 - صص 39/40.

(31) ع. القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 102.

(...) يوجه تقدّم الألف (...) وهو أقدم [للفن] صحيحة⁽³²⁾. فيكون المبدع بذلك قد قرع أبواب القلب: قلب السامع متوسّلا إليه بالحميم عنده والمألوف لديه. يقول حازم القرطاجي: «إنّ الالتذاذ بالتخيل والمحاكاة إنّما يكمل بأن يكون للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدّم لها عهد به⁽³³⁾».

وفي إطار هذا التّصور - ويبدو أنه أرسطي المنزع أو يلتقي به على الأقل - لفعل التخيل في نفس المتقبل يمكن الحديث عن انفتاح التجربة الذاتية التي يعرضها القول المخيل - من حيث هو إدراك فردي للواقع - على التجربة التقبيلية التي يعيشها السامع. وينتج عن هذا الالتقاء لون من ألوان التّماهي مع المعايير والقيم السائدة. ويمكننا الحديث حيثذ عن مقولة التّطهير الأرسطية باعتبارها مصدرا من مصادر المتعة الجمالية⁽³⁴⁾.

ج - قانون جودة المحاكاة

لا يعود «التّطهير» الذي يضطلع به القول المخيل إلى نشوة التعرّف على النموذج المحاكى فحسب بل يعود أيضا إلى قانون ثالث من قوانين المتعة الجمالية كما فهمها النقاد القدامى. وهو قانون حسن المحاكاة وجودتها، «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته...»⁽³⁵⁾.

وليس غريبا أن يذهب النّقد القديم هذا المذهب بما أنّ وعي العرب بأهمية «اللفظ» و«الصّورة» ظهر منذ نشأة الخطاب النّقدّي. فسبّحوا الكلام الأدبي «بالنّسج» و«التّصوير» و«البهاء» ورفعوا من شأنه إلى حدّ اعتبار المعنى سائرا «مطروحا في الطريق».

يعني ما سبق أنّ العمدة في تحريك النفوس وإيقاع البهجة في القلب إنّما هي «الحياة» و«النّظم» و«التّأليف» و«الترتيب». «فبحسب ما يترتب في نظمه (أي

(32) نفسه: ص 102.

(33) ح. القرطاجي: منهاج البلاغة، ص 118.

(34) لعلّ ما دفعنا إلى الإشارة إلى التّصور الأرسطي ما وجدناه من تقارب بين ملاحظتنا حول التعرّف على النموذج وحديث يوصي عند تصنيفه للمتعة الجمالية عن الـ (aisthesis) وهو مفهوم مستوحى من التراث الجمالي الأغرقي عموما والأرسطي على وجه التّحديد. راجع في ذلك: La

Jaus (H.R): Jouisance esthétique (in) Poétique N 39

(35) ح. القرطاجي: منهاج البلاغة، ص 71.

الكلام) وينتزل في موقعه ويجري على سمته مطلعته يكون عجيب تأثيره ويذيع مقتضياته»⁽³⁶⁾

وقد أقصى مثل هذا الفهم للعملية الإبداعية - إنتاجا وتقبلا - إلى تجاوز ثنائية الصدق والكذب والالحاح على معنى «المبالغة» باعتباره نتيجة منطقية لمفهوم «التحيز» فقد يعدّ حذفا للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتغويه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الروية فيها هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيّل في إيقاع الدُّلّة للنفس في الكلام...»⁽³⁷⁾

إنّ هذه القوانين الثلاثة التي يمكن الوقوف عليها في المدونة النقدية الموروثة هي التي تفسّر عند العرب المتعة الجمالية. وقد بدا لنا أنّ التعجيب هو الرحم الذي يختص القوانين الثلاثة.

ويقوم التعجيب دليلا على أنّ النصوص في النصوص القديم لم تنتج ليتأوها «أهل العلم بالشعر» أو الكلام عموما - كما توهم بذلك بعض الكتابات في التراث النقدي - بل أنتجت ليتذوّقها الجمهور فتسدّ في نفوس الناس حاجة لا تخلو من إيهام إلى الجمال والاعراب والرّمز بمفهومه العام.

وتتم وظيفة التعجيب في نطاق علاقات تحيّل دقيقة معقدة. إذ يظّل ما يتحيّل المبدع من صور وما يقع في وهمه من مشاهد كامنا في النصّ إلى أن تقع عليه نفس المتقبل «فتحيّل بما تحيّل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتنتهج لذلك»⁽³⁸⁾.

إنّها لعبة الأخيّة بين الانتاج والتّمثّل تستدعي تحريك النفوس فتستجيب النفوس فيمسي الانفعال الذي قد يكون من المتقبل أمانة من الامارات الدّالة على القيمة التي يمنحها جمهور المتقبلين للنصّ. فجوقة التحيّل يكون حسن الوقع إسهادا على ما في النص من جمال.

ولكن ما هي أصول هذه الحاجة الجمالية؟ ما الدافع إلى الاعراب والتعجيب؟

صممت المدونة النقدية في هذا الباب مطبق!

إنّ مثل هذه القضايا ندرجها في مجال «اللامفكر فيه» داخل الموروث النقدي بل قلّ في مجال «ما يستحيل التفكير فيه» ضمن النظام المعرفي القديم لأنه يوقع في مهمته. تحيّل هو الرّمز وما يحيط به من مجاميل ومتاهات.

3 - «النصّ - الجميل - المفيد»

بدا لنا كما تقدّم أنّ للمظهر التربوي من التّقبل غاية أخلاقية وأخرى اجتماعية يسعى من ورائها إلى شدّ المتقبل إلى النظام القيميّ الأمثل في وجدان المجموعة. وبدا لنا أيضا أنّ في المظهر الجمالي خروجا من حدّ الضرورة إلى حدّ الترف.

وقد أتيح النقاد على ما يقوم بين هذين المظهرين من وشائج وصلات تمتع من اعتبار أحدهما دون الآخر قواما على الأدبية. فلا فضل ولا مزية إلاّ بها متعاضدين. إذ المدح «يجمع - حسب ابن رشد إلى جودة الافهام فعمل الأقاويل الشعرية أعني تحريك النفس»⁽³⁹⁾

وما دام لمصطلحي التربية والجمال جدولان يتسعان لمصطلحات أخرى من جنسهما فقد ردّ القدماء كل ما يتصل بالتربية إلى جدول «التصديق» وردّوا ما يتصل بالجمال إلى جدول التّخييل. يقول ابن سينا في هذا السياق: «التخييل إذعان للتّعجب والالتداذ بنفس القول والتصديق إذعان لقبول أنّ الشيء على ما قيل فيه»⁽⁴⁰⁾

بيد أنّ هذا التقسيم دلالات أخرى تجعل القول المخيّل مطابقا للواقع أو مناقضا له إضافة إلى إقامته فصلا واضحا بين فعل التّخييل وفعل التصديق. والمهم في الأمر أنّ هذا الفصل لا يخلو من تعسف وإن احتجنا إليه منهجيا. فالتمازج قائم بين التّخييل والتصديق بحيث يصبح النصّ حقلا دلاليا يحمل معرفة بقدر ما يثير الحسّ الجمالي، ويخاطب العقل المصدق أو المكذب بقدر ما يلامس الوجدان القابل للآثارة أو الصاد لها.

(39) تراجع المؤلف الجماعي: النظرية اللسانية والشعرية - نص رقم 119 ص 290

(40) تراجع المصدر السابق - نص رقم 117 ص 247

(36) الباقلي: إحصاء القرآن: ص 419

(37) ج. القرطاجي: منهاج البلاغة، ص 71/72

(38) نفسه ص 94

ولعل أقصى الأشكال التي يمكن أن تصطبغ في تبليغ المعارف وتحقيق وظيفة القول التربوية هو الحكمة والمثل. وهما عند النقاد المتأثرين بأرسطاطاليس من «الأقوال الخطابية»⁽⁴¹⁾

وأقصى الأشكال التي لا يقصد منها الاقتناع المحض والتربية الخالصة وإنما هو لغاية التعجب والابحاج هو الكلام المخيل الذي يصور الباطل فيمونه ويدلّس ويكذب فيشغل والنموس بالتعجيبات والابداعات البلاغية عن تفقد عمل الكذب»⁽⁴²⁾ وهذا ما اصطّلح عليه «بالأقوال المخيلة».

وبناء على ذلك اعتبر الشعر خارجا عن باب التصديق البرهاني وبعيدا عن مجال الاقتناع الخطابي ولكنه «صناعة» تستعمل سيرا من الأقوال الخطابية كما أنّ الخطابة تستعمل سيرا من الأقوال الشعرية لتعزز المحاكاة في هذه بالاقناع والاقتناع في تلك بالمحاكاة»⁽⁴³⁾

وقد استشهد حازم القرطاجني على هذا المترج في فهم الصلة بين الاقتناع والتخييل والتصديق البرهاني والتنويه الشعري بشعر المتنبي - وهو في عرف دارسيه من الشعراء الحكماء - ورأى في وضعه «البيت الاقتاعي» (ويقصد به الحكمة والمثل) في «الآيات المخيلة» دليلا على الجودة غابته الوقع الحسن في قلب المتقبل.⁽⁴⁴⁾

وأنه حديث القرطاجني عن الوظيفتين الجمالية والتربوية صوب الفصل بينهما تارة لحدّ الشعر على أنه تخيل في جوهره، وأنّه صوب الوصل العميق بينهما تارة أخرى لبيان أنّ الأقوال الشعرية وإن كانت مخيلة في أساسها فإنها لا تخلو من الاقتناع

وبين الوصل والفصل تبرز المعادلة الصعبة التي استندت بتفكير القدماء فالصدق في الشعر - وهو أساس الوظيفة التربوية - حاجة ملحة بتقوم بها الأدب لكنهم أكدوا في الآن نفسه على أنّ «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لأن»⁽⁴⁵⁾ وضعت طاقة الشعرية فيه.

(41) ح. القرطاجني: مباح اللغة، ص 293.

(42) نفسه، ص 84.

(43) نفسه، ص 291.

(44) ح. القرطاجني: مباح اللغة، ص 293.

(45) الرزالي: الوشح، ص 85 (العبارة شائعة نسب إلى الأصمعي).

فكيف السبيل إلى التوفيق بين مبدأ «اجل الشعر أكده» وما ذهب إليه جلّ النقاد في اعتبار «صواب المعنى» شرطا من شروط الأدب ؟

تعرس الاجابة عند هذا الحدّ من التحليل لأنّ التقابل يكاد يكون مطلقا بين الأمرين حسب الطريقة التي صغنا بها الاشكالية.

بيد أنّ طريقة طرح السؤال هنا ليست إلا تعبيرا عن الاختلاف وجهتي النظر اللتين تحكيان مفهوم الأدبية ووظيفة الأدب من جهة المتقبل.

يطالب القدماء بافهام المتقبل ويحملون الكلام المخيل مقصدا نفعيا عمليا ليس من صلبه بما أنّ أي ضرب من ضروب الأقوال البرهانية أو الخطابية يمكن أن يضطلع به. وينظر القدماء في الآن نفسه لنمط من القول يخرج بطبعه عن السائد من الأقوال والمعارف من القيم لأنه ينسج على مفهوم الاحتراق والتجاوز [المجاز ؟ التجوّر ؟ عند البلاغيين] المستمر لكل نمط جاهر.

لقد فهموا أنّ الشعر هدم للغة المأنوسة ولكنهم منعوا تخطي الحدود المرسومة، وأدركوا أنّ الفعل الشعري زحزحة للعلاقات القائمة بين الدوال من جهة وبين الدوال والمداولات من جهة أخرى وبين الأسماء والأشياء ولكنهم قننوا هذه الزحزحة وطوّقوها بمبدأ الامكان حتى لا تصل الى المحال والهلاليات، وعلموا - علم اليقين - أنّ التغيير في اللغة فعل فردي لا حصر له ماله ترك التصورات الموروثة وخلق الكون من جديد عبر اللغة وإفراك الموجودات على نحو فريد متفرد ولكنهم سبّحوا هذه اللغة الفردية «بأساليب العرب» و«مناهجهم» و«مذاهبهم» في التعبير، وتغطّوا إلى أنّ ملاك الأدبية الغريبة والتعجب بها أنّ الأدب استكشاف للمجهول وضرب في آفاق المعنى وترحال في لانهائية اللغة ولكنهم أبقوا شرط الصواب والافهام قوة إحصاء «للمحولة الشعراء» الرمزية !

وإذا اعتبرنا اللعب من جدول الجمال بما أنّه ترف وباحّة من جدول التربية أمكننا فهم رأي أسامي للقرابي يسر لنا حلّ الاشكالية السابقة أو تبين سبيل حلها على الأقل. فالقرابي يعتبر أنّ «أصناف اللعب إنّما يقصد بها تكميل الراحة والراحة إنّما يقصد بها استرداد ما يبعث به الإنسان نحو أفعال الجذّ»⁽⁴⁶⁾

(46) عن إلف التروي: نظرية الشعر، ص 127. وما يبدل على نوتر هذا الرأي عبارة أخرى أوردها التروي في الكتاب نفسه - ص 128 للرأي نفسه. وإليه ينبغي أن يكون لهذا وأصنافا من اللعب والسرور واللذة لا لها لها نفسها بل لكي تتجدد وتغوى به على العدو في فكرها وهما التقدير بها بطلع مطالبها.

بهذا يكون المظهر الجمالي من التَّجَلُّل فرعا منعزلا من صلب المظهر التربوي، فالأصل هو الحد والافادة والتربية.

لكن السؤال يعود ملحا - كأشد ما يكون الاحتياج - ما الحاجة إلى الجمال والجمال على ما ذكرنا ؟

أ إذا علمنا أن معاني الحد تكاد تكون ثابتة بدليل إمكانية تصنيفها على النحو الذي فعله ابن طباطبا في «عيار الشعر» فإنها ستؤدي لا محالة إلى التكرار والتعاود و«السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة» (٤٧) «تجث وتثقل عليه وعيه» (٤٨).

ومن ثمة فالخل الممكن هو تحديد الحلية والاحتفاء بالشكل وتنميق الصورة والاعتناء بالمظهر الجمالي فتكون مهمة الشعر أن «يؤنس الناظر الوحشي حتى يعود مألوفا ومحبويا ويبعد المأنوس به حتى يصير حسنا غريبا» (٤٩).

بيد أن هذه السبيل التي يراها ابن طباطبا مخوفة بالمخاطر، فقد يؤدي «تبعيد المأنوس» إلى الاغراب وإحفاء المعنى المألوف وقد يفضي إلى المشكل، وليس في تعبير المادة والمعنى مجرد تنويع على أصل واحد فقد يدخل ذلك التغيير المعنى في باب الاغلاق وفق منطق الفعل الشعري الخاص إذ المجاز «خائن خوان» لا يرضى بأدنى الحدود بل يجمع حتى تبتعد النسخة عن الأصل فيخفى المقصد ويبطل المعزى. ولا نخال نصيحة ابن طباطبا للشعراء الراغبين في الخروج من محتهم باجتناب «الاشارات البعيدة والحكايات الغلقة والاياء المشكل» بقادرة على درء هذا الخطر مهما تقيدوا في استعمالهم بالمجاز الذي «يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها» و«الاستعارات التي تليق بالمعاني التي يأتي بها» (٥٠).

إن المدونة النقدية العربية تلح على الجمال لكنها تحذره في الآن نفسه بمقدار يمنع تجاوزه.

ولعل مرد ذلك ما لاحظته بعض الدارسين من سيطرة للعقل على التخيل في التراث النقدي (٥١) ومن تسييح الفن والجمال بسياج المنفعة (٥٢).

(٤٧) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٥.

(٤٨) نفسه: ص ٥.

(٤٩) نفسه ص ١١٩.

(٥٠) إن فكرة سيطرة العقل على الخيال بذلت لنا محورية في دراسة جابر عصفور للصورة الفنية وهي جذيرة بالاهتمام والتعميق.

وسالط في علاقة المظهرين التربوي والجمالي من التَّجَلُّل في ضوء هذه

الملاحظات يمكننا الذهاب إلى أن التربية هي منطلق الفعل الشعري في مستوى إنشائه وهي في الآن نفسه مرآة هذا الفعل في مستوى تقبله. أما الجمال فهو

واسطة خيالية للمخبر المعرفي والأخلاقي وطريق موصلة إلى الغاية الأسمى (٥٣).

ولا يقوم الأدب - بناء على ذلك - تقويها بعمله في الطبقة العالية من الفن إلا متى امتزجت البنية ونوعي بها حصائص القول الأدبي بالوظيفة ونوعي بها بلوغ

المقاصد التي يسعى النص إلى بلوغها.

إن الجمال يرسخ المعقولات ويحث العقل على تدبرها حتى تحصل الفائدة فتصحي العملية ثلاثية الأطراف: تربية من حيث الانتاج وجمال (من حيث

الواسطة أي النص) وتربية من حيث التَّجَلُّل.

لذلك قدونا أن تصور الأسلاف لوظيفة الأدب من جهة تقبله يقوم على ثنائية التربية والجمال. وفي هذا الجدول حصر لأهم ما يمكن وضعه في جدول

التربية والجمال إذا ربطنا المظهرين بلحظات الانتاج والتَّجَلُّل والكتابة في حد ذاتها.

(٥١) تمثل علاقة «الفن» بـ«المنفعة» الفكرة المحركة لأطروحة حمادي صبيح عن «التفكير البلاغي عند العرب» وقد تبين أن تحليله لمختلف مراحل البلاغة العربية التاريخية أو لحظاتها النوعية يحيل على هذه الثنائية. وهي فكرة جذرية أيضا باعتبارها في كل مقارنة للتراث البلاغي والنقدي.

(٥٢) تمثل هذه التهمة المنهج العام للتصور النقدي القديم لكن ما أفرزته التجربة الشعرية العربية من نصوص ترتبط ببعض الأغراض كالحمريات والعلانيات والغزل الإباحي بدعونا إلى التفكير في هذه الظاهرة. فلا شك أن مصمومها برشح «بعضها مدمومة» ولكن الشعراء لم يحفظوا بالموقف النفسي «الرسمي» فمدحوا تلك الحصا بدل ذمها. فهل هي لعبة «المؤسسة» وهواشها ؟ أم أن الرؤية النقدية القديمة على قدر من الضيق منعها من استيعاب كل التجارب ؟

لحظة التَّجَلُّل	لحظة النَّص	لحظة الإبتاح
تربية	جمال	تربية
إفادة	إمتاع	إفادة
إفهام	غواية	إفهام
إقناع	تعجيب	إقناع
حقيقة	مجاز	حقيقة
صواب	ثبوت	صواب
حد	لعب	حد
تعقل	لذة	تعقل
مواضعة	أسلوب	مواضعة
عقل	خيال	عقل
منفعة	حسن	منفعة

حاولنا في هذا الفصل النَّظَر في الوظيفة التي يضطلع بها القول الأدبي منظورا إليه من جهة التَّجَلُّل، فتبين لنا أنَّ وظيفته مزدوجة: تربية وجمالية. وكشف لنا تدبُّر العلاقة القائمة بينهما أنَّ جدول التربية مسيطر على تفكير القدماء، مستبدِّ تصورهم للعملية الابداعية موجه لمعاييرهم في تقويم الجودة والمزية. إنَّ الحدث الشعري عندهم لا يتميز نوعياً بهيمنة مظاهر التعجيب فيه وعناصر الاغراب التي يغرسها في النَّص بل كل ذلك لا يعدو أنَّ يكون مسلوكا يسلك لحمل المتَّجَلُّل برفق على الأخذ بها تضمُّنه القول المخيل من قيم وما رشح به النَّص من معان.

وعلى هذا النحو نسمي الأقاويل الشعرية إقناعاً من جهة «الاستلذاذ» أو «استلذاذ» مآله الاقناع. فيمتنع المتَّجَلُّل ليقاد إلى ما تعارف عليه المجتمع من قيم وما ارتضاه لنفسه من معايير في الأخلاق والسلوك.

وتكون وظيفة الأدب بذلك مبنية أساساً على إعادة إنتاج المعايير السائدة اجتماعياً وجمالياً مستنكفة من اختراق مجاهل التجربة وممكنات الحياة غير المنحقة، مثبتة للرؤية السائدة للوجود، مكرسة - في ضرب من المحافظة - للتفكير الأخلاقي النافذ والسلوك الاجتماعي القائم في مستوى النظرية الأدبية على الأقل. إنها وظيفة ترتكز على تصور لا يطرح الأسئلة المطورة للدوق بقدر ما يجيب على أسئلة إجاباتها معروفة سلفاً بما أنَّها تقنع بالمشارك المجمع عليه وتعيش باستمرار رهبة «الانتظار الخائب» ومهما يكن من أمر هذا التصور فإنَّ ما كمن في النَّص من معايير وما مثل فيه من وظائف يقلل مادة غفلاً لا يشكِّلها إلا «القاري» الصريح».

الفصل الثالث : المتقبل الصريح

تتسم لحظة لقاء القارئ بالنص بطابع إشكالي في حاجة أكيدة إلى المعالجة والنظر. فللكيفية التي ينتهي بها لتقبل النص ولرصيده القيمي والجمالي والمقام الذي يوجد فيه وجود الالة التي يصطنع في القراءة أو قصورها أثر ولا ريب في إنفاذ ما غرس في القول الأدبي من أهداف أو إبطاله.

إن النص منذور لأن يقول ولكنه لا يقول إلا بمشيئة كائن مدرك يطلق الكلام من قيد العلامات ويستخرج المعاني من منجم الألفاظ. والنص يرشح بعلامات منصوبة تشي بجماله ولكن الجمال لا ينقدح ولا يفعل فعله إلا اذا احتضنه المتقبل الصريح. ونعني بالمصطلح المخاطب الواقع خارج النص. وهو كائن له في التاريخ والمجتمع وجود ومع الأقاويل الأدبية على اختلافها تجارب وفي النصوص آراء.

ولعل أهمية هذا المفهوم عائدة إلى أن النص يحتاج إلى شاهد من خارجه عما يمكن ان يكون له من وقع في وجدان الجمهور.

1 - المبدع متقبل

تقدم لنا مؤلفات القدامى في النقد أخباراً عديدة عن لحظة اللقاء بين النص ومتقبله. وهي أخبار كثيرة ما عُدَّت من باب الطرائف الأدبية في حين أنها تمثل مادة مهمة لفهم صلة القارئ بالنص متى نظرنا إليها نظرة تتعدى الظاهر منها إلى النظام الواقع وراءها.

ولعل أول مظهر من مظاهر التقبل - إذا رتبنا القراء ترتيباً تعاقبياً - إنما هو تقبل صانع الكلام الأدبي نفسه. ⁽¹⁾ فلا يكتفي المبدع بتدوين ما اثنال عليه من الألفاظ والمعاني اثنيلاً إلا في الأشعار التي تفرضها بعض «وضعيّات الخطاب» ⁽²⁾ وهي أشعار تحتاج إلى شيء من التروّي قبل التسليم بالظروف الحافّة بقولها. ولكن من الثابت أن من الشعراء من يعود إلى شعره لأعمال النظر فيه بالزيادة والخلف بغية تجويده وإخراجه على أتم وجه. وقد اصطاح القدامى على تسمية هذه القصائد «بالحواليات» و«المنقحات» و«المقلّدت» و«المحكيات». يقول الجاحظ في «البيان والتبيين»: «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة ثمّكت عنده حولاً كريئاً وزمناً طويلاً يردّد فيها نظره ويخيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه فيجعل عقله زمناً على رأيه ورأيه عياراً على شعره». ⁽³⁾

والملاحظ من خلال هذا الشاهد أن عملية التنقيح لا تخلو من بحث في «النصّ الأصل» للوصول إلى «النصّ المكتمل». وعما هذا البحث «النظر» و«العقل» و«الرأي» وهي وسائل يتخذها «عياراً» يقيس به الفارق بين «النصّ الأصلي» و«النصّ المكتمل».

وتبدو العملية التي يصفها الجاحظ معقدة إلى حدّ كبير. إذ يعيش المبدع ازدواجاً عميقاً بين وظيفتي الخلق والتدقيق. فهو ينشئ عالمه ويحدّد في الآن نفسه مدى مطابقة هذا العالم المتخيّل لما يتطلّبه القول الأدبي من خصائص نوعيّة ملازمة

له. فيكون بذلك محدّداً للقيمة - وهو ما تشي به عبارة «العيار» عند الجاحظ - ومنفعلاً بها قبل أن يخرج كلامه للناس وهم قراءه الدائمون.

وينشاء على هذا الرأي لنا أن نعتبر زهيراً والخطيب وأبا نواس مثلاً من «المبدعين النقاد» بكل ما تحمله التسمية من مفارقة لا يقلّ عمقها عن طرائفها دلالة وخطورة. ⁽⁴⁾ ولو أمكن للرواة والمدنّين أن يفتنوا ببعض «النصوص الأصلية» لكان من الطريف أن نبيّن حظّ كل مبدع من النقد وتكشف عن كيفية انفعاله بنصّه عبر مقارنة بين المراحل التي قطعها النصّ حتى يصل إلى صيغته «النهائية» في التدوين والشيوخ. وهو ما لا يتوفّر لنا على ما تعلم.

2 - المتقبل والتدقيق الارتجالي

إذا تجاوزنا المستوى الأول من التقبل وجدنا الارتجال سمة طاغية تميز التفاعل بين النصوص وسامعها.

فقد حفظت لنا كتب الأدب والنقد أخباراً عثا سُمّي في الاصطلاح القديم «بالمباراة» أو «المعارضة». ⁽⁵⁾ وشاعت منها حكومة أمّ جندب بين امرئ القيس - زوجها - وعلقمة الفحل بعد أن تنازعا في الشعر أيّهما أشعر؟ ⁽⁶⁾ ويستدعي هذا الخبر بعض الملاحظات. فقد كان مدار المعارضة موضوعاً مخصوصاً هو وصف الفرس في قافية وروّي موحدين. ونلاحظ ثانياً أن المقام الذي وقع فيه التنازع بين الشعراء هو مقام مشافهة اكتنف قول الشعر كما اكتنف الحكم. فالمبدع والمتقبل يوجدان في حيّز واحد بحيث تكون الحكومة مباشرة لا وقت فيها للتفكير في الأمر وتدقيق معايير الحكم. ونلاحظ ثالثاً أن الحكم لم يخل من أغراض لا صلة لها واضحة بما يكمن في النصّ من قيم الجمال و«جهات الحسن» على حدّ تعبير

(4) يراجع ما يقوله العسكري في الصاعتين (ص 141) عن زهير وأبي نواس والخطيب وما يصح به المبدعين من تهذيب وتنقيح ص 139.

(5) المصطلحان للخطابي في: بيان إعراب القرآن من ص 58 - 59.

(6) تفاصيل هذه المباراة في المزياني: الموشح، نع علي الجاوي، القاهرة، دار النهضة مصر، 1965، صص 28/29 وفي الخطابي: بيان إعراب القرآن ص 58، وابن قتيبة: الشعر والشعراء صص 170/171 مع اختلافات في الرواية طقيفة.

(1) الزبيدي (توفيق): مفهوم الأدبية في التراث البغدادي، تونس، سيرانس، 1985، ص 10.

(2) ابن رشيق: العمدة، «باب في البديهة والارتجال» صص 135/139.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 2 - ص 139.

السكاكي - حتى أن امرأ القيس علق على التحكيم قائلا: «ما هو بأشعر مني ولكنت له عاشقة»⁽⁷⁾.

وما يمكن أن يستج من هذه الملاحظات الثلاث هو أن التَّغْيَل - في طور من أطواره - قام على الارتجال أساسا. إذ ارتجل الشعراء الشعر كما ارتجل المتكلم الحكم. ولعلّه من المنطقي أن ينظمس معيار التَّدْوَق وتغيّب علة التَّقْوِيم في هذه الحالة.

وتبرز حكومة أم جندب أن التَّغْيَل لا يمكن أن يكون محايدا قائما على جودة النصّ فحسب بما أن للأهواء والأغراض الدفينة - وإن بدت هيئة قليلة الأهمية - أثرا في الحكم للقول الأدبي أو عليه.

ومن السَّالَت للانتباه أن مقام المشافهة قد أسهم إلى حد بعيد في جعل التَّغْيَل مبيّنا على الارتجال قائما على الانفعال السريع الساذج أحيانا. بيد أن هاتين السمتين الأساسيتين كشفنا عن موقف للمتقبّلين من النصّ المنطوق. ولم يمنع مقام المشافهة من بروز أحكام فيها بعض التعليل.

ولا يكمن الاشكال في هذا الارتجال بقدر ما يكمن في أن تعليل القيمة لم يرق إلى مرتبة «العيار» الصارم حتى يمكن للمتقبّل أن يقف على ما في النصوص من «مزية» وما تحفل به من «فضل»⁽⁸⁾.

وقد ردّ بعض الباحثين هذا الطابع الارتجالي في مباشرة النصّ الأدبي إلى قانون النشوء والترقي بما أن ظاهرة التَّغْيَل خاضعة لتطور جذبي «مداره التدرج من البسيط إلى المعقد ومن الخاص إلى العام»⁽⁹⁾. وإن كنا لا ننفي عن هذا الرأي بعض الوجاهة فإننا نجد في التراث النقدي ما يعدّل من صيغة الاطلاق التي جاء عليها.

(7) الموزاني: الموشح: ص 29.

(8) نجد في «الموشح» للموزاني نهج عديد شاهد على ما يقول من ذلك رأي النابعة في شعر حسام (ص 8) ورأي أبي نواس في الشهاج (ص 9) ورأي الأصمعي في المهلهل بن ربيعة (ص 106) وحكومة نوار امرأة الغزواني بن زوجها وبين جرير (ص 168). ويمكن الرجوع كذلك إلى الأصمعي: فضولة الشعراء، نج محمد بن المنعم خفاجي وطه محمد الرابي القاهرة، المطبعة المصرية بالأزهر، ط 1953/1، ص 12/13 حيث يوازن بين النابعة وامرأ القيس.

(9) الزبيدي (توفيق): مفهوم الأدبية... ص 145.

فمن الآراء التي سادت لدى الدارسين «الأدبية» من العرب ما يعتبر تَدْوَق الشعر «انفعالا نفسانيا» أساسا لا دور للعقل في كشف خصائصه النوعية. يقول ابن سينا: «المخيل هو الكلام الذي تدعى له النفس فتبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وباجملة تفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري»⁽¹⁰⁾.

ويعسر أن نعدّ هذا الرأي فريدا معزولا عن تصوّرات الأسلاف لظاهرة التَّغْيَل، ويعسر أيضا أن نعتبر كلام ابن سينا إشارة إلى فعل الكلام المخيل في القارئ دون أن تكون له من الاستباعات المنطقية ما يرشحه لينبأ منزلة المنحى في النقد العربي القديم. فقد عبرت بعض النصوص عن قصور العقل عن تسمية «الحسن» وتعريف «الجودة» وبيان «الفضل» لأن من «الاشياء الأشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤدّيها الصفة» على حدّ تعبير الأملدي⁽¹¹⁾. وينطبق هذا الرأي على الشعر لأن معايير الجودة فيه عسيرة الضبط بما أنها نوعية لا دخل للكم في تعريفها ووصفها. ولعلّ في ذلك اعترافا بما يكتنف قضية «المعيار» من إشكالات دائمة الاستعصاء على الحدّ تنقلت من صرامة المقولات المجردة كلّما توهم الباحث أنه ظفر بها. لهذا سلّم بعض «الحذاق» على حدّ تعبير ابن رشيق بأن الجودة في الشعر «شيء يقع في النفس عند المعير كالفرند في السيف والملاحة في الوجه»⁽¹²⁾.

3 - ميلاد المتقبّل المختصّ: الناقد

لئن استأثر الارتجال بتصويب وافر من صيغ التَّغْيَل في التراث النقدي فإننا لا نعدم ارتقاء بتجربة «التَّدْوَق الأدبي» إلى درجة متميزة نوعيا سداها إمعان النظر في النصوص ولحمتها العقل - أداة لمعرفة «جيد الشعر» من «رديته». ولم يكن ذلك ليتيسر لولا ميلاد «الناقد» في الثقافة العربية عموما وفي النقد الأدبي خصوصا.

(10) المهيري (عبد القادر) [ومن معه]: نصوص النظرية اللسانية والشعرية. - نفس رقم 127 - ص 247.

(11) الأملدي: الموزانة، نج محمد يحيى الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة حجازي ط 1944/1 - ص 385.

(12) ابن رشيق: العمدة، ص 89.

ولعل «لطيفات» الجمحي في هذا الباب منزلة نادرة مرموقة لأنها تقوم شاهداً على هذه الولادة وما أحاط بها من ظروف تاريخية ونقدية وعلمية.

لقد أعلن الجمحي - بوضوح - عن ظهور ضرب من القراء المختصين القادرين على «عقلنة» انفعالهم الحسي بالشعر.

ويبدو أن هذا الفهم لوظيفة الناقد ارتبط بالانتقال من لحظة نقدية كان فيها الشعر إلهاماً مائتاً «شياطين الشعر»⁽¹³⁾ إلى لحظة نقدية أخرى أصبح فيها الشعر صناعة من الصناعات وفناً من الفنون «فللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»⁽¹⁴⁾ وبهذا التحول المهم في النظر إلى مآتي الأقاويل الشعرية تحول - في الآن نفسه - النظر إلى مآلها. فأصبحت القراءة صناعة تتطلب حدقا لخصائصها ودرية عليها. فكان من اليسير - بذلك - على الجمحي أن يتحدث عن «العلم بالشعر» وعن غير العالمين بالشعر⁽¹⁵⁾ بها أنه «لا يضبط الشعر إلا أهله»⁽¹⁶⁾. فبعد عن مرحلة ثقافية بدأت فيها أفانين العلم عند العرب تتفرع وتتمايز وإن تشابكت وتكاملت داخل منظومة معرفية نزع متزع الاستقرار منذ أواخر القرن الرابع هجرياً لتكتمل وتتعلق في القرن الخامس هجرياً.

ولكن هذه الحقائق يجب ألا تجعلنا غافلين عن أمر أساسي في مقارنة الجمحي لقضية التقبل. فقد جعل النقاد قراءاً ممتازين يرجع إليهم، وارتقى بهم إلى مصاف «السلطة المعرفية». بيد أن مفهوم النقد عند الجمحي يحتاج إلى تدقيق. فلما كان تفكير الجمحي منتجاً صوب قضايا نقدية مدارها الوضع والانتحال وما حث بالانتقال من ثقافة المشافهة إلى ثقافة التدوين من عسير الاشكالات فإن مهمته انحصرت - أو تكاد - في «تصحيح» النصوص و«ضبطها» وحمايتها مما قد يلحقها من التزييد والمزاعم، حتى كاد مفهوم النقد

(13) القرشي: جبهة أشعار العرب، نع على محمد الجاوي، القاهرة، دار نهضة مصر، ط 1/د 1. الفصل الرابع: في قول الجن الشعر على السنة العرب، صص 63/43.

(14) الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 5.

(15) نفسه: ص 51 حيث يرفض الجمحي اعتبار فتادة بن دعامه السدوسي من أهل العلم بالشعر لأنه لم يكن ملتزماً به بل كان متبرزاً في رواية الحديث.

(16) نفسه: ص 60.

بطابق عنده مفهوم «التصحيح»⁽¹⁷⁾ وعلى هذا النحو نشين أن تنظير الجمحي لوظيفة الناقد وربط هذه الوظيفة بمفهوم الضبط أدى إلى ظاهرة أخرى طريفة داخل الثقافة العربية تكشف عن أن «تصحيح» المدونة الشعرية المنقولة شفويًا يعني مظهرين من مظاهر تقبل النصوص الأدبية.

أولها: أن انتحال الشعر ضرب من ضرور قراءته قراءة تحكمت فيها ولا شك عوامل منها السياسي ومنها القليل ولكنها على كل حال تدل - دلالة قوية - على الخطوة التي لقيها هذا النص أو ذلك لدى الجمهور حتى أمسى من باب رأس المال القيمي والجرائمي المشاع بين الجمهور، وأمسيت درجة قراءته وتقبله مطلقة لا حدود لها. فليس أقوى من مقياس الذبوع - حدّ التبي - وغياب المؤلف الحقيقي - دليلاً على تمكن الشعر من وجدان الناس.

وثانيها أن «تصحيح» الشعر الموضوع ضرب من ضرور «القراءة المضادة» التي لا تحفل بانتشار الشعر وذبوعه وجماله بقدر احتفالها بصحة نسبته إلى قائله ومطابقته لمعايير «أهل العلم بالشعر والنفاذ في كلام العرب والعلم في العربية»⁽¹⁸⁾ على حدّ تعبير الجمحي. وهو تصوّر يعتمد في القراءة آلات يمكن وضع اليد عليها بدراسة وسائل «المصححين» للشعر في معرفة «المدّس» و «المرّيق» منه. ومهما تكن أهمية هاتين الصيغتين من صيغ التقبل فإنها - في حقيقة الأمر - أهمية ظرفية بما أنها وليدة مرحلة انتقالية ماعاد الاختلاف في الرواية بعدها شاعراً إلا فيما اتصل ببعض الأبيات في هذه القصيدة أو تلك من القصائد التي تناولها الشراح بالدرس.

إن الأهم من ذلك كله هو أن فكرة «العالم بالشعر» أضحت مبدأ قاراً في النقد العربي بعد الجمحي. يقول القاضي الجرجاني: «ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»⁽¹⁹⁾.

(17) الريدي (توفيق): تأسيس الخطاب النقدي: أطروحة الجمحي، نسخة مرقونة بدار المعلمين العليا بسوسة - ص 50.

(18) الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 71.

(19) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص 100. وفي هذا المعنى يقول الأبيدي في الموازنة: صص 386/385. ومن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والأرباب فيه وطول الملاسة له أن يقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلم له الحكم فيه ويقل منه ما يقوله ويعمل على مثاله ولا يمارع في شيء من ذلك.

ومن الجدير بالملاحظة أن تقبل النقد للتصوُّص الأدبي هو نمط واحد من أنماط التقبل وليس هو - عندنا - أفضلها وإن كان أحسنها للوضح الآلة والتزوي في إصدار الحكم واعتقاد الاستدلال عند مباشرة التصوُّص - وهو أمر يمكن الاصطلاح عليه «بالتقبل المكتوب» ويتطلب مسافة زمنية ومكانية تفصل المدع عن المتقبل وتباعد بين الحظي النشأة والتمثل.

ويبدو أن ما وضع من شروح على بعض كتب الاختيار ودواوين الشعراء يقضّم مادة غزيرة تُوفّر للباحث مواقف وآراء قادرة على إبراز مظهر من «صراع التأويل» في الثقافة العربية ودور العقائد والعصبيات والنحل والأهواء والرؤى المختلفة للشعر في بلورة صفة الأدب في الكلام. ولما في حاجة كبيرة إلى التأكيد على أن المعارك النقدية التي كان شعر أبي تمام والمتنبي مثلاً منطلقاً ومرماهاً مفيدة - كلّ الأفادة - فقد بلغ النزاع من خلال الموازنات والشروح والردود المتناقضة مبلغاً كبيراً قد تعذّل دراسته في نطاق ظاهرة التقبل وقضاياها بعض ما استقر في الأفهام من آراء حول التراث النقدي.⁽²⁰⁾

4 - المتقبل الحاذق

وما دام مفهوم القاري «العالم بالشعر» قد استقر في الفكر العربي منذ ولادة مفهوم الناقد مع الجمحي، فإن النظرة إلى القراءة انتقلت من درجة سلطانها الارتحال إلى أخرى سلطانها الصناعة والحقد. فبين خصائص القاري وخصائص القراءة وشائج شديدة الأحكام. ولئن ظل هذا التصوُّر الثاني للقراءة جنيئاً فترة طويلة داخل المؤلفات النقدية فإن كتابات عبد القاهر الجرجاني كانت أفضل تعبير وأعمقه عن التحول الذي شهدته «الممارسات النقدية» عند العرب لأسباب ستأتي إلى بيانها. لقد ألح عبد القاهر الجرجاني على ضرورة الانتقال من الاجمال في الحكم على فصاحة النصوص إلى التفصيل، وتحطّي الآراء المسرفة في التعميم عند تناول

(20) تشير مثلاً إلى أن الموقف من التعويين كان يوماً سلبياً لدى القدامى وسلبهم في تلك العهود في حين أن اسهام بعض النحلة في إبراز شعرية النصوص ومظاهر الاختراع مهم ويحتاج إلى تدبر رصين قد يعزّل على الأقل من مثل هذا الحكم الطلق الخطير.

الاقاويل الشعرية إلى النظر في الخصائص النوعية التي نسمها ونسب، بفرادتها إذ لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ما، وأن تصفها وصفاً مجملًا، وتقول فيها قولاً مرسلًا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام وتعدّها واحده، وتسميها شيئاً شيئاً.⁽²¹⁾

إن هذا المنحنى الذي نجاه الجرجاني لن يفهم على وجهه الاكمل إلا متى قسّرنا سبب القفر إلى الانتقال من الاجمال إلى التفصيل عنده.

يذهب الجرجاني في «أسرار البلاغة» إلى أن التشابه على ضربين: ضرب يقوم على الحضور «ينزع إلى الحاضر»⁽²²⁾ وضرب آخر «لا يقع في الوهم عن يديه النظر (...) بل بعد تثبت وتذكر (...) إنه العياب!

ولما كان الضرب الثاني أشدّ تحكناً في البلاغة لأنه عنوان الاختراع والابتداع، وكان «كالبعد عن الحاضرة»⁽²³⁾ فإن استحضار الغائب وتقريب المتباعد يتطلب «احتفالاً» و«اجتهاداً» و«تعطفاً بالفكر»⁽²⁴⁾.

هذا فإن معرفة البلاغة تمرّ بلحظتين متعاقبتين: اللحظة الأولى إجمالية مصدرها النفس والانفعال «البدائي» ولأنّ الجملة أبداً أسبق إلى النفوس من التفصيل»⁽²⁵⁾ وتقوم اللحظة الثانية على «إعادة النظر» و«إنعاش» و«استقصاء» التأمّل» حسب تعبير الجرجاني لأن «التفاصيل مغمورة فيما بينها [أي الجملة] وتراها لا تحصر إلا بعد إعمال الرؤية والاستعانة بالتذكّر»⁽²⁶⁾.

من هنا نستبين أن القاري «الحاذق» عند الجرجاني هو الذي يتوخّل في التفاصيل ويقلب النظر في الجملة حتى يظفر بمواقع «الحسن» و«مكامن» «المزية» بما أن الجملة تستوي فيها الأقدام [كذا]⁽²⁷⁾. ويتبين كذلك أن الحاجة إلى

(21) الجرجاني «عبد القاهر» دلائل الاختصار، ص 30/31.

(22) الجرجاني «عبد القاهر» أسرار البلاغة، ص 73.

(23) نفسه، ص 73.

(24) نفسه، ص 73.

(25) نفسه.

(26) نفسه.

(27) نفسه، ص 73.

(28) نفسه، ص 73. يبدو أن التصوُّص هو «الاهتمام» لا «الاحترام» وهي أشدّ ملازمة لتسوية.

التفصيل تعود الى ان خصائص النص النوعية لا تبرز في الاجمال بقدر ما تكشف عنها اللطائف والدقائق.

بهذا يخرج الجرجاني - في مستوى التصور على الأقل - من التقبل المرتحل إلى التقبل القائم على أصول وقواعد، ومن القراءة المبنيّة على الحدس و«الدوق» إلى القراءة المبررة بالحجة والدليل.

ولا عجب بعد هذا أن يصبح التقبل صناعة والقراءة مهارة يشهدها فيها القارئ بالحناء والبناء والنجار. فهو ينسج نصاً على النص، ويتني كلاماً على الكلام، ويوظف أحكامه بحسب القيم الجمالية التي يرشح بها القول الأدبي. يقول عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» مبرزاً نتيجة تفصيل القول في النصوص: «وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم كل حيط من الأبريسم الذي في الذبياج وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع وكل آخرة من الآخر الذي في البناء البديع. وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر وطلستها هذا الطلب احتجت إلى صبر على التأمل ومواظبة على التدبر وإلى همة تأبى لك أن تقنع إلا بالتمام وأن تربح إلا بعد بلوغ الغاية»⁽²⁹⁾.

نلاحظ في هذا الشاهد - وفي غيره من المواطن التي تناول فيها عبد القاهر الجرجاني بعض قضايا «القراءة» - «سجلاً كلامياً» مداره على «العقل» إذ تتواتر في «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» على حدّ السواء مصطلحات من قبيل «التدبر» و«التأمل» و«غلغلة الفكر» و«النظر» و«البحث» و«العلم» و«التعقل». وتدعونا هذه الملاحظة إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراءها والأبعاد التي تنطوي عليها.

يشي حديث الجرجاني عن التفصيل وما يتطلبه من «إعادة نظر» بتحول مهم داخل الثقافة العربية. فقد لاحظنا فيما سبق من البحث ان المبدع والمتقبل يلتقيان في حيز واحد لقاء تفرضه المشافهة وشروط إنتاج الأدب فيها. فهل تنم إمكانية «إعادة النظر» في النص بالنسبة إلى القارئ عن انتقال من المشافهة إلى الكتابة؟ إننا أميل إلى هذا المنزع في الفهم. فالتناول الحاذق للنصوص يفترض غياب المنتج وحضور النص وغياب مقام المشافهة - وهو علة الارتحال فيما نقدّر - ليكون القارئ أقدر على «التروي» و«التفكير» و«التدبر».

(29) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، ص 31.

وللظاهرة أبعاد أخرى ليس أقلها شأن أن هذه المفاهيم العقلية على بساطتها الظاهرة تنم عن تحول في «مراسم القراءة» لا بد من تأمل نتائجها بالنسبة إلى تناول بعض النصوص خصوصاً تلك التي عُذت خارجة عن «عمود الشعر». ويعضد هذا الإطار الثقافي العام إطار خاص يتمثل فيما عرف «بنظرية الجرجاني في النظم» لتفسير «الرعة العقلية» البارزة في فهم الجرجاني لفعل التقبل.

إن القراءة عند صاحب «دلائل الإعجاز» ممارسة عقلية وفنية. وما كان له ان ينحت هذا التصور لعملية التفكير والتقبل لو لم ينس فهمه لممارسة الابداع والتكوين على أساس من العقل.

إن فعل الكتابة كما تصوّره الجرجاني يتكوّن من ثلاثة مستويات أساسية. ففي المستوى الأول تتبلور الأفكار في النفس وتنظم انتظاماً مجرداً بحسب مقولات الفكر، وتستبدل هذه المعاني في مرحلة ثانية بالسمات والعلامات الدالة عليها. ثم ترتب العلامات - في المستوى الثالث - على النسق الذي ترتبت حسب المعاني في النفس⁽³⁰⁾ فيكون النظم بذلك تنبيهاً لاجراءات عقلية واعية.

وعلى هذا الأساس يكون المبدع عقلاً منتجا «للجمال» و«الحسن» ويعسر على غير العقل - والقارئ العاقل عند التقبل - أن يقف - في الكلام - على «الوجوه» و«الفروق» و«الخصائص». وتدلل المصطلحات الدائرة في فلك العقل على أن فعل القراءة لا يقل عسراً عن فعل الكتابة والخلق بها ان القارئ مثله مثل المبدع يجهد نفسه في تدبر النص الأدبي واستخراج «جواهر» الجودة و«دررها» من مظانها.

5 - مراتب المتقبلين

إن هذا الوعي النقدي لدى العرب بأهمية القراءة من حيث هي فعل ذهني يرمي إلى إنشاء جديد لقول سابق، وإنطاق لما بدا صامتا في الأقاويل الشعرية، وإحضار لما ظل غائبا في أعطاف الكلام من المحاسن لا نعدم معه عندهم وعياً

(30) (راجع: صفوة حمادي): التفكير البلاغي عند العرب - ص 327/477 وخصوصاً الصفحات التي تحدث فيها عن «النظم» في «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» ويمكن النظر أيضاً في اشارته إلى تصور أحمد المتوكل لنظرية النظم ص 508.

شديدا باختلاف مراتب القراء ودرجاتهم. إذ يقوم التصور النقدي القديم للتفكير على أنه ممارسة تسرح في نطاق مخاطب أدبي عماده الانشاء وسناده التمثيل وجماعه الفهم. «فالمتفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفصل»⁽¹¹⁾ على حد تعبير الجاحظ. فلكل طرف من أطراف جهاز الخطاب دور لبلوغ الغاية الاسمي لدى المتلقي القديم: البلاغة والبيان. لذلك نجد الجاحظ يؤكد أن البلاغة إلهام جيد وفهم جيد. فمنى أمكن للبكت أن يركب خطابه تركيبا يبا، ومنى أمكن للتفكير أن يعرض ويبل الشرف لذلك «يكفي من حفظ البلاغة أن لا يؤق السامع من سوء إلهام الناطق ولا يؤق الناظر من سوء فهم السامع»⁽¹²⁾.

والطريف أن الفصاحة في تعريفاتها لم تكن مقصورة على النص بل إن التفكر طرف فيها لا يقل أهمية عن عملية الانتاج الأدبي. فمن البلاغة ما يكون في الاستماع كما يتر لنا القول بوجود «بلاغة للتفكير»⁽¹³⁾ وهذا ما يؤكد العسكري في قوله: «إن للمخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم ينف على المعنى المؤثر إليه الخطاب والاستماع الحسن عون للتفكير على إلهام المعنى»⁽¹⁴⁾. ومنها تكن وجاعة هذا التصور وأسه المعرفة⁽¹⁵⁾ فإن ميذا التميز بين القراء وقراءاتهم قائم في النصوص القديمة وإن لم يتواتر لواترا قاطعا للتفكير. فمن مبادئهم في فهم ظاهرة التفكر وأن التفاضل كما يقول الجرجاني يقع بين راء وراء وسامع

(11) الجاحظ: البيان والبيان، ج 1، ص 11.

(12) من مظاهر سوء الفهم ما ذكره الجرجاني (الأجل، ص 236) مشددا على قوم من مصري القراء: «أنهم أبادوا في الألفاظ الموضوعات على المعاني والتمثيل أنها على جوارحها ففسدوا المعنى بذلك وبطلوا العرض وفسدوا الفهم والسمع منهم العلم بموضع البلاغة وبطلوا الشرف».

(13) الجاحظ: البيان والبيان، ج 1، ص 81.

(14) يسوق الجاحظ في البيان والبيان، ج 1، ص 115 - 116 تعريف ابن القيم للبلغة على أنها «البلاغة اسم جامع لكل شيء في وجهه لثباته فيها ما يكون في السكون ومنها ما يكون في الاستماع».

(15) العسكري: الفصاحين، ص 15.

(16) يشير هذا الفهم مرتبطا بتصوير مخصوص يور في ترجمة معينة من مراحل تطور البلاغة العربية وقوامه التميز بين الفصاحين. وهي مرحلة بطرف النشاط. والبلاغة - وهي مرتبة بالخصوص والاعتناء حتى حد الباعث - ج. استمد هذا التميز مدخلا فلكا لهم مظهر الانتاج والاستماع في العملية البلاغية عند العرب. تراجع آخر ترجمته ص 452 - 453، القاموس، رقم 4.

وسامع وهكذا...⁽¹⁷⁾ ومعياره في ذلك هو القدرة على الخروج من الاجمال الى التفصيل الذي كنا قد حللناه. ولنا اعتقادا على المادة التي نظرنا فيها ان تبرز حدين أقصى من حدود

التفكر

يصطليح التفكر في الحد الأول أنظمة علامية غير اللغة يعبر بها عن موقفه من النص استحسانا واستهجانا، من ذلك خلع الرسول برده على كعب بن زهير بعد سماع لآفته بانت سعاد⁽¹⁸⁾. ومنه ضرب الوليد بن عبد الملك برجله طريا لسماع بيت من معلقة امرئ القيس⁽¹⁹⁾. إن هذين الحدين يدلان على أن من التفكر صفا يقتض استحسانه للشعر الى «علة معقولة» فيعبر عنها بالحركة التي تسد مسد العبارة في إبراز الوقع الحسن للنص في سامعه.

وتجلى التأويل في الحد الثاني مكانة أساسية تجعل التفكر ممارسة ذهنية تحدد «المعنى» و«الفصل» جهة معقولة يمكن الاستدلال عليها وهذا الصنف من التفكر يزيد الحسن حسا والجودة جودة. يقول السكاكيني «إن جوهر الكلام الطبع مثله مثل القدرة الشمية لا ترى درجتها تعلو ولا قيمتها تغلو...»⁽²⁰⁾ ما لم يكن المستخرج لها بصيرا بشأنها والرائب فيها خيرا بمكانها⁽²¹⁾. بل إن من القراء والحدائق بعلم الشعر وتبصر القاطعة⁽²²⁾ على حد تعبير الصولي، من يترقى في التأويل بالضعف وجوهه الممكنة الى اقواها بها يسبقه عليها من قدرته على الاستدلال والاقناع والتفريع. وهذا ما عبر عنه ابن الأثير بقوله «باب التأويل غير محصور والعلماء متساوتون في هذا فإنه قد يأخذ بعضهم وجها ضعيفا من التأويل فيكسوه بعبارة قوية تحيره على غيره من الوجوه القوية»⁽²³⁾.

(17) الجرجاني: (عبد القاهر) أسرار البلاغة، ص 138.

(18) ابن القيم: الشعر والشعراء، ص 136.

(19) الجرجاني: التوبيخ، ص 22/23.

(20) السكاكيني: مدافع العلوم، القاهرة، مطبعة القديم، 1343 هـ، ص 58.

(21) الصولي (أبو بكر) أخبار أبي تمام، نج. خليل محمد عبدالمجيد، طبعه جازم بطبر الآداب، بيروت، القاهرة، مطبعة دار الكتب والارشاد، 1352، ص 23.

(22) ابن الأثير: الفخر السلي، نج. أحمد الحوفي، بيروت، القاهرة، دار الكتب، ص 23.

ج 1، ص 23.

إنَّ هذا التَّصنيف الذي يقدِّمه لنا النِّقاد القدامى في تصوُّصهم دون أن يتطلَّوا له التَّنظير الكافي ليُخفى تصنيفاً نوعياً للمتقبِّلين - فثمة «متقبِّلون سلبيون» مرادهم اللدَّة والطَّرب دون تروية الفكر في مآتي الحسن ومصادر الالتذاذ - فالمبدع يقدِّم كل شيء وعلى المتقبِّل أن يتلقَّط ثمرة النَّصِّ دون تأمُّل وإجهاذ. وتجد في الحَدِّ المقابل «المتقبِّلين الإيجابيين» الذين يعيدون صياغة النَّصِّ بالكشف عن «أسرار البلاغة» فيه «ودلائل إعجازه». فهم يتعدَّون المعنى إلى «معنى المعنى» «بالمعنى (هو) المفهوم في ظاهر اللَّفْظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل في اللَّفْظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر...»⁽⁴³⁾

وإذا تجاوزنا هذا التَّصنيف المنهجي وجدنا أنَّ الصَّريين من ضروب التَّقبُّل لا يتناقضان أبداً في عُرْف بعض النِّقاد القدامى فليس التَّقبُّل من حيث هو ممارسة عقلية بخالٍ من «الالتذاذ» ولا خالٍ من «الاستمتاع» و«التعجب» و«الطَّرب»، ولكنه يجمع فيما يبدو بين متعة «التذوق» و«المعرفة». يقول الجرجاني «اعلم أنَّه لا يصادف القول (...) موقعاً في السَّامع (...) حتى يكون من أهل الذَّوق والمعرفة وحتى يكون مَن تحدَّته نفسه بأنَّ لما يوصىء إليه من الحسن واللَّطف أصلاً وحتى يختلف الحال عليه عند تأمُّل الكلام فيجد الأريحية ويعرى منها أخرى وحتى إذا أعجبه عجب»⁽⁴⁴⁾

إنَّ الشاهد يجمع كما نلاحظ بين الحاجة إلى التأمُّل بغية معرفة أصل «الحسن» و«اللَّطف» وما تستتبعه تلك المعرفة من «أريحية» و«تعجب» بيد أن اللدَّة الحاصلة ما يعلِّلها. فيمسي المتقبِّل منفعلاً وفاعلاً في آن واحد: منفعلاً بما في الأقاويل الشعريَّة من طاقة تأثيرية وفاعلاً في استنباط علَّة «السَّحر الكلامي»⁽⁴⁵⁾ على حدِّ تعبير السَّكاكي والجهات الكامنة فيها. فهو «يلتذُّ» ويعقلن لذَّته بل قل إنَّ لذَّته مضاعفة بعضها حسِّي وبعضها الآخر عقلي.

6 - شروط التَّقبُّل

إنَّ ما ذكرناه إلى حدِّ الآن من أنماط مختلفة في التَّعامل مع القول الأدبي يتطلَّب منا البحث في شروط التَّقبُّل وظروفه - فمباشرة التَّصوُّص مشافهة أو كتابة تفترض زاوية للنَّظر وتحكمها مبدئياً عوامل للاجتماع البشري فيها نصيب، وللحال النَّفسية التي يكون عليها المتقبِّل نصيب، وللعقائد وثقافة المتقبِّل نصيب.

أ - الشُّروط الاجتماعية

أما العوامل الاجتماعية فقلَّما احتفل بها النِّقاد القدامى. وهو أمر يدعو إلى النَّظر والاعتبار فلعلَّ قصور العلم بالمجتمع في المجال المعرفي القديم قعد بالنِّقاد عن تطوير البحث في صلة التَّقبُّل بالسياق الاجتماعي الذي يكتشفه. لكننا لا نعدم في بعض ما صنفوا إشارات طفيفة إلى هذه الصِّلة دون أن ترقى إلى مستوى من التَّنظير رفيع.

إنَّ المبدأ النَّظري الذي يمكن أن يقوم عليه التَّناول الاجتماعي للمتقبِّل كما من في عبارة طريفة للجاحظ تربط بين المتخاطبين في القيمة والمنزلة ربطاً قد يكون معرفياً وقد يكون اجتماعياً. وقد عبَّر عن هذا المبدأ في كتاب «الحيوان»: «الشَّكل أفهم عن شُكْله»⁽⁴⁶⁾

لهذا نجد العرب قد تفتَّنوا إلى أنَّ للبيئة الاجتماعية أثراً بيِّناً في تحديد تجربة السَّامع الأدبية - ويتفرَّع هذا الأثر كما أبرزه النِّقاد القدامى إلى صنفين: نلمح في الصَّنْف الأوَّل أثر «الانثناء الطَّبقي» (بالمعنى اللُّغوي الضيَّق للكلمة) في فهم الكلام أو استعصائه على الفهم إذ «الوحي من الكلام يفهمه الوحي من الناس كما يفهم السُّوقي رطانة السُّوقي»⁽⁴⁷⁾

ونلمح في الصَّنْف الثَّاني أثر التَّمازج الاجتماعي (ومنه التَّمازج الثقافي واللُّغوي) في صوغ قدرات المتقبِّل الإدراكية - «فلولا محالطة السَّامع للمعج وسماعه للفاسد من الكلام لما عرفه»⁽⁴⁸⁾. وليس يهْمنا من كلام الجاحظ نظراً

(46) الجاحظ: الحيوان، ج 1/ ص 45

(47) العبارة للجاحظ أوردها ابن رشيق: العمدة، ص 98

(48) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1 - ص 16

(43) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، ص 203

(44) نفسه: ص 225

(45) السَّكاكي: مفتاح العلوم، ص 123

العبارة لأن مطلقها موقف من تطور اللغة وبطء إلى الفصاحة خصوصاً بل الهم من ذلك كله أن «طبقات الكلام» مقسومة على «طبقات الناس» فيحاطب السوفي بكلام السوقة والبدوي بكلام البدوي» حتى «لا تذهب القائدة وتعدم متعة الخطاب»⁽⁴⁹⁾ على حدّ تعبير العسكري.

ويعود هذا الحرص على تصنيف القراء بحسب انتمائهم الاجتماعي إلى صيغ أكثر ما يمكن من أسباب النجاح لعملية التواصل والتخاطب «لأن العامي إذا كلمته بكلام العلية سخر منك ورزى عليك»⁽⁵⁰⁾.

وإجمالاً، إن حفظ عوامل التقبل الاجتماعيّة من الدرس ظلّ صليلاً إلى حدّ يصبح فيه من النعسف الذهاب إلى أن العرب قد فهموا ما تنهض عليه القراءة من أسس اجتماعية وما لها من أبعاد في صياغة موقف القارئ من النصوص - فربما وجدنا عندهم أثر الأدب في الاجتماع البشري⁽⁵¹⁾ أكثر مما نجد أثر المجتمع في تقبل النصوص.

ب - الشروط النفسية

ولعلّ الجوانب النفسية من ظاهرة التقبل كانت أوفر حظاً من الجوانب الاجتماعية في تحاليل القدماء للتجربة الجمالية لدى القراء.

فمن الثابت أن الأفاويل الشعرية هي مبعث التأثير في القارئ وأحداث الارتياح النفسي - فكلّما كان النصّ أبدع كان أنفذ إلى ذهن المتقبل وأقوى على الأخذ «بمجامع القلوب».

إنّ النصّ هو محور التقبل وهو مصدر تجربة القارئ الجمالية «فليست المحاكاة في كلّ موضع تبلغ الغاية القصوى من هرّ النفوس وتحريكها بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها»⁽⁵²⁾ على حدّ تعبير حازم القرطاجي - بيد أن جودة التخييل لا تكفي لقيام علاقة تفاعل بين القارئ

(49) العسكري: الصاعتر، ص 29.

(50) نفسه: ص 32.

(51) من ذلك عبارة الجاحظ: «لأمر ما يكت العرب بالدموع الغرار من وقع اصحاء...» الحيوان، ج 1/ ص 364. و«منهاج» ص 122.

(52) ح. القرطاجي: منهاج البلغاء... ص 121.

والنصّ فلا يذ من عنصر خارجي يجعل الكلام المتقبل يؤدي ما أُنيط بهدته من وظائف - وهذا العنصر الخارجي هو المتقبل.

لذلك كانت طاقة التأثير مركوزة في النصّ لا تنفجر إلا إذا توفّر لها عاملان

تتصيان جميعها حازم القرطاجي في عبارة واحدة هي «الاستعداد»⁽⁵³⁾.

أولها: «بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بها لأن تحركها قول

ماء»⁽⁵⁴⁾. فكما لم يغفل النقاد القدماء عن حاجة المبدع إلى أوقات يعمل فيها

الشعر لم يغفلوا أيضاً عما قد يكون للنفس من أطوار تتراوح بين «الانسياط»

و«الانخفاض» تؤثر أيها التأثير في تكييف تفاعل المتقبل مع ما يسمع أو يقرأ من

أدب.

وثانيها: «أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى

النفوس الكريمة الاجابة الى مقتضاه بها أساليبها من هرّة الارتياح لحسن

المحاكاة»⁽⁵⁵⁾. وقد دُعي حازم إلى التذكير بهذه الحقيقة على بساطتها الظاهرة

لأمرين فيما نقدر أحدهما أنّ الاعتقاد في فضل الشعر قد بدأ في الاضمحلال في

عصر حازم وقبله، حتى عدّ «نقصة وسفاهة» على حدّ تعبيره⁽⁵⁶⁾. وهو عامل

طرفي، والآخر أنّ من شروط نجاح التواصل الأدبي أن تكون نفس المتقبل مستعدة

لقبول المستغرب من الأفاويل حتى تتأثر له مع عدّه اختراعاً بشرياً يتعدّى المألوس

المعتاد من الكلام. إذ يبطل غياب هذا الاستعداد فاعلية الشعر والتخييل وقوامه

«التعجيب».

ومن هذا كله نستخلص أنّ الالتداد بالشعر وثيق الارتباط بتهيؤ نفس

المتقبل واستعداده للدخول في لعبة نفسية تجعل إستراتيجية الكتابة كامنة في التأثير

النفسي وإستراتيجية القراءة في الاستجابة لذلك التأثير.

(53) نفسه: ص 121.

(54) نفسه: ص 121. ويعبر ابن طباطبا عن المعنى نفسه تقريباً: «النفس تسكن إلى ما وافق هواها

وتقلق مما يخالفه ولها أقوال تتصرف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالانها ما يوافقها اهتزت له وحدثت

لها ارتجاجة وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قلق وتشتت»... عبار الشعر، ص 15.

(55) ح. القرطاجي: منهاج البلغاء... صص 121/122.

(56) نلاحظ هذا التراجع في بعض المواطن المهمة من كتاب «العمدة» وكتاب «دلائل الإعجاز» وكتاب

«منهاج البلغاء» وهي قضية تستحق البحث والتأمل.

ج - الشروط العقائدية والثقافية

وليس التهيؤ النفسي إلا عنصرا ضمن شبكة من العناصر يتأهل بها القارئ لمباشرة النصوص - ومن مكونات هذه الشبكة ثقافة المستقبل ومعارفه واختياراته العقائدية.

علينا - بدءا - أن نشير إلى أن نصوص التراث النقدي والبلاغي لا تمدنا في شأن الاختيارات العقائدية بمعطيات ذات بال. فأقصى ما نجد إنها هو تقسيم للنقاد إلى متصربين للشعر المحدث ومناهضين له - وهو تقسيم ضعيف الضلّة - فيها نرى - بالجانب العقائدي بمعناه الواسع - فلا فرق مثلا بين ابن وهب الكاتب الناقد ذي الميول الشيعة - والجاحظ - الناقد ذي الميول المعتزلية في تصوّرهما لفعل التقيّل إلا كالفرق الذي يكون بين كاتب وآخر من أهل الفرقة الواحدة - ولا نروم الجزم بأن الاختيار العقائدي لم يكن مؤثرا في الممارسات التقبيلية لأن ما توفّر لدينا من معطيات لا يسمح بالجزم في مثل هذه المسألة. ولكننا نشير إلى أن التّظنير لهذا الجانب غائب من النصوص الأساسية في التراث النقدي غيابا يكاد يكون مطلقا. ومن الطّريف أن نذكر بأن بعض النقاد أشاروا إن مباشرة وإن مداورة إلى بعض الآلات التي اصطلحتها طائفة من الشعراء في تقويم النصوص وتقبيلها.

ومرة اهتمامنا بهذا الجانب إلى اعتقادنا في أن إدراك القارئ للقول الأدبي تساهم فيه إلى حدّ كبير ثقافته ووسائل الاجراء التي يتوقّف عليها. جاء في «البيان والتبيين»: «لم أر غاية النحويين إلا كلّ شعر فيه إعراب ولم أر غاية رواة الشعر إلا كلّ شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كلّ شعر فيه الشاهد والمثل»⁽⁵⁷⁾.

يحدّد لنا كلام الجاحظ ثلاثة أصناف من القراء: النحوي، وراوي الشعر والأخباري.

وقد أثارت هذه الأصناف جدلا كبيرا بين النقاد من جهة والشعراء والنقاد من جهة أخرى⁽⁵⁸⁾.

ولعلّ ما دفع النقاد والشعراء إلى التّقصير في قراءة النّحة والرّواة والأخباريين هو ما لاحظناه في قراءاتهم من سمة الاختزال وقصر الخوذة في جانب دون غيره. وهو جانب قد لا يكون متكاملا «الاجادة» و«الاحسان». ولهذا نجد قدامة بن جعفر يترّ ويضعه لكتاب «نقد الشعراء» بأن «علم جيد الشعر من رديته يغط فيه الناس منذ تفقّوها في العلوم»⁽⁵⁹⁾ وهو ما حدث عند القاهر الجرجاني على التذكير بأن المزية لا تكمن في «الفروق النّغوية ووجوهها» بل تكمن في مواضيع مخصوصة من الانجازات النّغوية⁽⁶⁰⁾ أي في مستوى الكلام وكيفية تصريف اللغة على نحو متفرّد. فيضاف إلى ما سبق من أصناف القراء صنفان هما البلاغي والعالم بجيد الشعر وورديته.

ولكن الأمر اللافت للانتباه أن مؤلفات النّقد العربي القديم لم تنظر فيها يبدو التّظنير الكافي لشروط الناقد وما يجب أن يتوقّف فيه وما لا يجب. ورغم ذلك فإننا نجدهم يؤكدون سلطة الناقد المعرفية إذ يكفي أن يكون «من عرف بكثرة النظر في الشعر والأخبار» فيه وطول الملازمة له «حتى يقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلم الحكم فيه ويقبل منه ما يقوله»⁽⁶¹⁾.

ولكننا نعتقد أن دراسة الشروح وما استعمل فيها من وسائل في تحليل الشعر ونقده قد شكّنا من إعادة النظر في بعض المسلمات وضبط أثر ثقافة الشارح في تقبيل للنص.

فمجرد اختيارات الناقد لهذه الرواية أو تلك ينم عن موقف نقدي قد يكون مفيدا، أو مجرد بحثه في بنية كلمة مخترعة منها بدا هذا البحث متعسفا - قد يكون أمارة على حسّ النقدي وتفقّنه إلى خصائص الفعل الشعري ومجرد استهجان بلاغي ما لاستعارة من الاستعارات قد تكون علامة على اشتداده إلى تصوّر يحافظ للابتداع وقصور آله البلاغية عن تسييح ما استحدثت من صور ومعان...

ونظن أن إقرارنا المبدئي بتساكُل العوامل الاجتماعية والنفسية والعقائدية والثقافية يعسر التّثبت من وجاهته إلا بدراسات قطاعية مخصوصة تتناول بالدرس

(59) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 62 (أوردنا الشاهد ببعض التصريف).

(60) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، صص 192/193.

(61) الأمدى: الموازنة، صص 386/385.

(57) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 4/ ص 24.

(58) يراجع ما رواه عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» ص 210.

التجارب التقبلية المكتوبة. وهي تجارب تمثل الشروح الموصوعة على بعض
الدواوين أهم مظاهرها.

أبرز لنا تناول «المتقبل الصريح» فيما أمكننا الظفر به من نصوص النقد
العربي القديم وجود نوعين أساسيين في تقبل النصوص. تقوم النزعة الأولى على
الانفعال بالنص وتدوقه تدوقا قاصرا عن إدراك مآثي الجمال فيه وتعليل الجودة.
وتقوم النزعة الثانية على «الالتداد» الحسي بمزية النص في مرحلة أولى و«الالتداد»
العقلي بلطائفه البلاغية ودقائقه البيانية في مرحلة ثانية. وقد يسر ميلاد الناقد -
مفهوما وواقعا - ظهور النزعة الثانية مما جعل المتقبلين يتفاضلون في أنماط إدراكهم
للقيمة واستجاباتهم للمؤثرات النصية.
وقد حاولنا أن نكشف النقاب عن المهاد الاجتماعي والنفسي والعقائدي
الذي يقوم عليه التقبل في تصور القدامى للظاهرة. بيد أن النصوص النقدية
كانت ضئيلة بالمعطيات في هذا الباب.

بدلنا القول الأدبي في هذا الباب محكوما بعامل التقبل من جهات ثلاث.
فالمتقبل الضمني مائل في ذهن المنشئ زمن الانشاء يعقد له حُبك النطاق
الذي لا يخرج عليه النص. وهذا مما يؤكد أن فعل التقبل عنصر من العناصر
المكونة لمرحلة التنظيم كامن في الخطاب قبل اتخاذه صورة الكلام الموسوم بالأدبية
وهيئة اللغة الشعرية.

بيد أنه متقبل حاضر في النص بغيابه الفعلي. فهو مستتر لا تكاد ملامحه
تبرز إلا كبروز الأخيلة في ذهن. وعلى الرغم من ذلك فهو يرسم للكتابة السّنة
الواجب اتباعها وللخلق النهج الذي ينبغي ألا يجانب إذا تعلقت مهمة القائل بالمزينة
والفضل.

ولئن ثبت لدينا أن المتقبل الضمني مساهم لا محالة في تحديد جمالية النص
كما ارتأها النقاد فإن تدخل القارئ بارز بالقدر نفسه في مستوى الوظائف التي
بسططع بها النص ذاته. إذ تخضع استراتيجية الكتابة في التراث النقدي إلى شرط
التأثير في المتقبل تأثيرا يحمله - ما استطاع القول ذلك - على التشبع بالقيم المشتركة
عبر الانفعال بمواطن الانبهاج والتعجب في القول.

ولكن المتقبل الصريح هو الذي يحلو ما كمن في الأقاويل المخيلة من قيم
وجمال عبر أنماط إدراكه لها والصيغ التقويمية الدالة على انفعاله بها.

وسواء أكان هذا المتقبل سامعا موجودا في حيز واحد مع المتكلم فيعبر عن
وقع النص فيه ارتجالا، أم كان قارئاً يتمثل النص مكتوباً بخطوطا مما يسر التفكير
فيه فإن وظيفة الأم هي الاستجابة لما غرس في النص من إشارات جمالية واقتفاء
ما خط في الخطاب من آثار فنية.

إن هذا النمط من المتقبلين هو الشاهد الوحيد - فيما يبدو - على أن للنص
حظاً من الجمال قد يقل وقد يعظم بحسب شهادته له أو عليه.

بهذا يرى أن المنقّل متردّد بين النصّ وخارجه مما يجعل الظاهرة على قدر من التعقيد غير خاف. إذ يكون المنقّل في لحظة أولى جزءاً من لعبة الكتابة وعنصراً في معادلة الانتاج الأدبي لا يؤدي التفاوض عنه إلا إلى فشل القول في أداء مهمته. ولا عجب فهو مرمي النصّ ومبتغاه. لذلك لا يكتفي بالثبوت في النصّ من جهة بل يحدّد القول برناجه ويضبط له أهدافه.

ويكون المنقّل في لحظة ثانية مخبراً عن درجة نفاذ الكلام في القلب أو قصوره عن ذلك داخل سياق معرفي جمالي مخصوص لا مفرّ من الاقرار بآثر التاريخ في تشكيله.

إن المنقّل - على اختلاف صوره - مبتدأ القول الأدبي وخبره، ملابس لبسته ومنفصل عنه في آن. ومن ثمة فليس هو مجرد عنصر من جهاز التخاطب الأدبي ولكنه مقوم من مقومات «الأدبية».

الباب الثاني

أفق الانتظار : الشعر أنموذجاً

لم يخل التراث النقدي من صراع بين تأويل مختلفة للتصووس. وقد رأى فيها الأسلاف معركة بين قدامى ومحدثين يحكمها الكثير من التعصب والتحامل والانتصار لهذا المذهب أو عليه. ⁽¹⁾

ونحن إذا أمعنا النظر في هذا الصراع من زاوية التقبل ألفينا أنّ في الأمر تفاعلا ما بين النص وقارئه لتحل في أشكال مختلفة وحمل على وجوه متناقرة إلى حدّ التناقض. ولكننا نردّها عموما إلى صلة المتقبل بأفق الانتظار ⁽²⁾. وهو نظام من الاحالات يتخطى النص المفرد المنجز إلى سعة في الكتابة مخصوصة تشكّل ما ينتظر القارئ وجوده في نص من التصووس لحظة تقبله. فهو عيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فن من الفنون ولدرجة العدول عنه. لذلك كان أفق الانتظار موجها للفهم: فهم القارئ عامة. ⁽³⁾

ولعل أبرز مظهر من مظاهر أفق الانتظار إنّها هو «الجنس الأدبي» الذي يندرج ضمنه النص. ⁽⁴⁾ فالجنس الأدبي باعتباره خصائص الكتابة العامة كما

(1) راجع في هذا الصدد الصوفي: الجبل أو تلم (سبق ذكره ص 32/15) وقد عرّف القاصي المخرجاني في «الوساطة بين الشيء وخصوصه» (سبق ذكره) عن الفكرة عنها قائلا: «وما أكثر من نرى ونسمع من حفاط اللغة ومن حله الرواة من يلهج بعيب الشجرين فإن أحدهم يشتد البيت ويستحيه (...) فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعره رجائه كتب عنه ونقص قوله ورأى تلك العضاية أعون محملا وأقل من رآه من تسليم فضيلة تحدث والاقترار بالأحسن ليلداه (الوساطة ص 50).

(2) يطرح هذا الفهم من الاشكالات ما يحس سطر في هذا التقسيم الموجز وما يحس حقه أيضا لذلك يمكن العودة أساسا إلى كتاب يحيى.

(3) راجع في هذا الصدد: Jacques (H.R.) Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

(4) لتحل في مسألة الفهم عندما ما يشير إليه يحيى الخوري للكلمة وهو حصول معنى ما في وجه القارئ إضافة إلى ما يعرف «بالعناصر» أو «النسب» أو «الاعتماد» أو «سبب الفهم» الخ.

(5) من أفضل المؤلفات التي بحثت في علاقة «أفق الانتظار» بالجنس الأدبي كتاب هـ. ر. جاكوي.

«Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, Jacques (H.R.)

مؤلف كتاب «التصووس» مساهمة يحيى (1988) واستشيد 1988, Paris, Seuil.

Stempel أدبي ص 37/78 والثالثة ص 32/78.

ينظرها القارئ هو وليد أفق الانتظار الذي تشكل تاريخياً عبر تراكم سلسلة من النصوص ذات السمات المشتركة. والجنس الأدبي باعتباره نظاماً من العلامات اعتبارياً أو باعتباره - على وجه التدقيق - شكلاً جامعاً هو صورة لأفق الانتظار وقد استقرت في هيئة مجردة ليس للتاريخ عليها سلطان؛ فلكل جنس من أجناس الكتابة أفق للانتظار.

وعلى الرغم من أن مسألة الأجناس الأدبية في الثقافة الكلاسيكية العربية لم تُسَطَّ على نحو علمي يمكن الاطمئنان إليه فإننا سنسعى إلى فهم أفق الانتظار في التراث النقدي والبلاغي من زاوية الجنس الأدبي. بيد أن الصلة التي أقامها النقاد القدامى بين «المنظوم» و«المشور» تمثل عائقاً أساسياً في تقديرنا بحول دون الاطمئنان إلى هذه المقاربة. «فنظام البلاغة - عند المرزوقي مثلاً - يتساوى في أكثره المنظوم والمشور».⁽⁵⁾

ولسنا نريد في هذا المقام التشكيك فيما ذكره شارح ديوان الحماسة ولكننا نشير إلى أن ما ذكره قد يقبل إذا تأملنا القضية من جهة البلاغة لا من جهة الشعرية.

إن البلاغة - كما هو معلوم - علم بالكليات يطول مجال «العبارة» بصرف النظر عن الجنس الأدبي الذي تشكل فيه. أما إذا تناولنا القضية من جهة النقد فإننا نرى أن نقد النثر عندهم - وإن كان مفهوم النثر شديد التشعب ولا يفيد كبير إفادة في مجال تحديد أنماط الكتابة إذا أخذناه على عواهنه - يكاد يكون مهملاً مقارنة بنقد الشعر.⁽⁶⁾ وبهذا تختلط السبل أمام الباحث بموجب التنازع القائم بين الشعرية والبلاغة.

(5) المرزوقي (أبو علي): «شرح ديوان الحماسة» (المقدمة) نج: أحمد أمين وعبد السلام هارون القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951، ج 1/ ص 5.

(6) نشير في هذا الصدد إلى الخرج الذي نحدثه عند الحديث عن النص القرآني بما أنه نص متميز كل التميز في وعي المسلمين. لذلك فإن الحديث عن «قواعد الكتابة القرآنية» يعد من باب التجوّر لصلته بالقدس. ولكن الإلصاق للانتهاء أن كتب الاعجاز حافلة بالمقاربات المعقودة بين الشعر والقرآن حتى لكان سعي البلاغيين والمعتنين بالاعجاز على اختلاف مشاربهم الفكرية مرتبطاً بإيجاد الخصائص العامة للكلام الذي يعتني فيه صاحبه بهيئة إخراجها وكيفية أدائه رغم الإهاب الحدالي الدفاعي البارز في كتب الاعجاز وإن كان هذا هو المنحى العام للفكر الإسلامي فإننا لا نعدم فيه مواقف سعت إلى تعطيل المقارنة بين الشعر والقرآن وبالحصوص في مجال التفسير على حد ما ذكر السيوطي [الاتقان في علوم القرآن، نج: أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ج 2/ ص 55].

ولسنا نبالغ إذا قلنا إن قواعد الشعر - من حيث هو جنس أدبي لا صفة للكلام - قد استبدت بتفكير القدامى وممارستهم للنصوص. وهو استبداد بارز - أيما بروز فيما أتاه النقاد من تفصيل لكيفيات القول الشعري وخصائصه وبنية ومظاهر الإحادة أو الرداءة فيه حتى أفضت آراؤهم إلى ما اصطلاح عليه - عندهم - «عمود الشعر»⁽⁷⁾.

وعمود الشعر - إجمالاً - شكل جامع يختص ما قبل من الكلام المندرج في الجنس الشعري ويفتح على ما يقال منه ويعدّ بها يمكن أن يقال في نطاق بنية الشعر العربي كما ترسّخت تاريخياً.

وما دفعنا إلى الانطلاق من عمود الشعر لتحديد أفق الانتظار إنما هو عوامل ثلاثة.

أولها أن عمود الشعر لدى النقاد القدامى يحدّد الفرق بين الكلام العادي والكلام «المعبر» من جهة ويحدّد الصلة الممكنة بين العالم التخيلي الذي يعرضه النصّ على قارئه وبين تجربتهم المعيشة من جهة أخرى.

وثانيها أن عمود الشعر يكشف عن أنساق النصوص العميقة بتقنيته لما في الآثار من أشكال وأغراض يفترض وجودها لدى القارئ لحظة القراءة حتى يمكن التواصل الأدبي.

وثالثها أن عمود الشعر لا يعدو أن يكون قراءة لمدونة سابقة خرجت بها من تعدّد أشكالها وفردية إنجازها إلى شكل عام مجرد وجدول من جداول الكتابة - بما يحمل عليه المصطلح من معنى في اللسانيات.⁽⁸⁾

وبناء على ما سبق يفتح مجال واسع لبحث مفهوم أفق الانتظار في التراث النقدي انطلاقاً من أنموذج هو الشعر وبالتحديد خطاب النقاد عليه يعد أن حصر في «عمود الشعر». ولكن هذا الاختيار المنهجي يجب أن يصاحبه وعي بقضية مهمة. فقد طبق هذا المفهوم - مفهوم أفق الانتظار - في نطاق جمالية التقبل على

(7) نشير إلى بعض الخلط الذي شاب فهم المحدثين لعمود الشعر منذ ظهور ما اصطلاح عليه «الشعر الحر». فعمود الشعر عند القدامى لا يرتبط بالبنية الشكلية الظاهرة القائمة على الصدور والاعجاز كما توهم بعض المحدثين وإنما هو امر أخضر وأعمق إذ يمس ما به تقوم النصوص لتوسم بالشعرية.

(8) تحدّد العوامل الثلاثة التي ذكرنا الشروط الدنيا لتحليل أفق الانتظار عند يونس في كتابه السابق الذكر. انظر المرجع نفسه ص 49.

وقد فعل الجمهور القارىء على نفس مفرد أو على مدونة من النصوص يحملها الدارس باعتبارها تجربة أدبية، في حين أن عملنا بحاله أعمال النقاد النظرية. وبما أن الصلة بين النظر والتطبيق النقديين متينة فقد افترضنا إجرائيا أن يعود فعل النقد - وهم قراء - كاتمة بشكل مكثف في مفهومهم لعمود الشعر. لذلك انطلقنا من النظر في قسم أول واحتكنا إلى بعض تطبيقاتهم الجرائية في قسم ثان خصوصا عند تناولهم للشعر المحدث. ولعل ما يبرر هذه المراجعة أن عمود الشعر ظل عندهم نظاما إحيائيا يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبة برزت أساسا في الموقف من الشعر المحدث. وقد صرح المرزوقي بذلك قائلا: «الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ليميز نليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث...»⁽⁹⁾ لهذا ارتأينا أن ننظر في أفق الانتظار انطلاقا من عمود الشعر باحثين عن سنة القراءة بعد أن تشكلت تاريخيا واستقرت في نظام مكتمل ثم ننظر في اشكالية الشعر المحدث متسائلين عما أحدثه في أفق الانتظار من تعديل ومدى تبشيره بولادة أفق انتظار جديد.

(9) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة - المقدمة - المعطيات نفسها - ص 8 (السطر من عندنا)

الفصل الأول : سنة القراءة

احتل عمود الشعر في التراث النقدي مكانة ممتازة بل إننا لا نبالغ إذا أكدنا على أنه أهم مفهوم لدى الأسلاف لما فيه من شمول وعمق نظري. ونحن نذهب إلى أن جل ما جاء في التراث النقدي متعلقا بدراسة البنية إنما هو تفصيل وتدقيق متواصل لمكونات العمود.

ولم يحفل النقاد فيما رأينا من نصوصهم - وهي أمهات المصنفات النقدية التي وصلتنا - بحد عمود الشعر على خطورته بقدر احتفالهم بمستويات الفعل الشعري من معنى ولفظ وحذف وتشبيه... الخ وبالاكتكام إلى هذا المفهوم عند تناولهم للنصوص.

لكن شارح ديوان الحماسة اهتم في مقدمته بهذا المفهوم كما لم يهتم به غيره من القدماء فساق له حذا دقيقا موبيا مبسطا يمكن اعتباره من أندر الحدود التي نجدها في التراث النقدي ولا مبالغة!⁽¹⁰⁾

ويزداد الحد الذي وضعه المرزوقي لعمود الشعر أهمية، إذا علمنا أنه يعود إلى فترة استقرار القضايا النقدية واكتمال الأسس النظرية لما يمكن أن يسمى «بالشعرية العربية»⁽¹¹⁾

(10) نشير إلى أن للقايسي الجرجاني في وسطه ما يقارب من هذا الحد، لكنه جاء مقتضيا رغم إحاطته بأهم مكونات عمود الشعر. وقد نغض إلى مقدمة المرزوقي الباحث محي الدين صبحي ولكنه هاجم المرزوقي هجومًا لا يبرر له منتهى إياه بالاحلال حتى لكأنه يساق وراء المادة التي يدرسها ليدل أهمية نص الجرجاني على حساب النصوص الأخرى. وهو موقف يبدولنا بعيدا عن الموضوعية العلمية فالفترة التي يذكر فيها الجرجاني عمود الشعر لا تعادل ما أورده المرزوقي في مقدمته دقة وعمقا ووضوحا. انظر شاعرية المنسي في نقد القرن الرابع للهجرة - دمشق - منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي - 1983. راجع مثلا الغوامش 28 - 29 - 30 - 39 - صص 141/142.

(11) توفي أبو علي أحمد في محمد بن الحسن المرزوقي سنة 421 هـ. وهذه الفترة يعتبرها بعض مؤرخي النقد العربي القديم فاصلة بين مرحلة «استدارة القضايا النقدية» وبداية بروز مرحلة جديدة بشرها

ولئن كانت مرحلة التقعيد سابقة لمقدمة المرزوقي بداهة فإن مقدمته شُفّت عن هاجس تنظيري رفيع. فهو يسعى إلى أمرين أساسيين: أولهما البحث فيما «يتميز به النظم عن البث»⁽¹²⁾ أي النظر في الخصائص النوعية الملازمة للشعر وكيفية إدراكه على أساس اختلافه عن سائر الأقاويل. وثانيهما البحث في «قواعد الشعر التي يجب الكلام فيها وعليها»⁽¹³⁾ أي النظر في جملة المعايير المحددة لقواعد «اللغة الشعرية» الواجب اتباعها عند النظم. . . وليس يعني هذا التقعيد عندنا إلا تعبيراً عميقاً عن مسعى تنظيري يتجاوز عتبة الملموس المنجز إلى عالم الملامح العامة والسمات الكلية المؤسسة للشعر نمطاً من أنماط القول.

ومن البديهي أن نجد الحديث عن «الشعر» عارياً إننا يتصنّف بعداً معيارياً وحكماً جمالياً يحتاج إلى البحث عن منطلقاته الجمالية. فكيف يتحدد هذا المعيار عند المرزوقي؟

يفترض المعيار مرحلتين أساسيتين.

تقوم المرحلة الأولى على إيجاد قاعدة نصية ينهض عليها حدّ عمود الشعر وهي بمثابة المدونة الجاهزة للاستقراء المشكّلة تاريخياً على مبدأ التراكم والتكاثر. ولئن ظلت هذه المدونة حقيّة في مقدمة «شرح ديوان الحماسة» فإن إشارة تاريخية لا تخلو من اللبس قد حدّدت لنا الأساس النصّي الذي بني عليه المرزوقي حدّه. إذ يربط نصوص الشعراء بالفترة الجاهلية و«بأوائل أيام الدولتين وأواخرها»⁽¹⁴⁾

عبد القاهر الخرجاني [ت: 471] ولكن سارى احتمال أن إضافات الخرجاني عن أهميتها ليست إلا تنويعاً عن أصل واحد لم يخرج عليه كل الخروج وإن وسع من أفاقه ودفع بعض مصطلحاته إلى أعاد طلت - محكومة بالنظرية البيانية العربية التي تأسست معالمها بصورة واضحة وحاسمة منذ الخاحظ لذلك فبالاحتياج إلى إعادة النظر في بعض ما قاله المؤرخون المحدثون - بل في حله - حتى نفرا الخطاب النقدي التراثي بعيداً عن سداحة التاريخ التعاقبي والبيانات المتعلّقة بالنظر إليه نظرة سطوئية أسسه الاستمولوجية العميقة التي تشدّ ألبانه ومكوناته.

(12) مقدمة ديوان الحماسة: ص 3.

(13) مقدمة ديوان الحماسة: ص 3. ويشير إلى أن المرزوقي في هذه المقدمة لا يعدو أن يكون صوتاً معبراً عن مفهوم النظرية الشعرية العربية «للشعر» و«عمود الشعر» فاحالتنا عليه هي من باب الاختيار النهجي حتى لا نسلك طريقاً أطول وأعسر بدأ فيها من نصوص النقاد الأوائل حتى يصل إلى نفس ما قاله المرزوقي.

(14) مقدمة «ديوان الحماسة» ص 3. ولزيد التدقيق الفيلولوجي نراجع ملاحظات الشيخ الطاهر بن عاشور الذكيّة ولكنها لا تغير من الأمر شيئاً كبيراً! (شرح المقدمة الأدبية، تونس - ليبيا، الدار العربية للكتاب، ط 2/ 1978، ص 11).

وبهذا من ذلك أنّ المرزوقي يتقبّل - إن مباشرة وإن مداورة - مجموعة من النصوص مستقرّاً المتأثّل فيها. ويعسر اعتبار هذه القراءة مفصولة عن أمرين: أولهما ما طرحته تلك النصوص من أسئلة جمالية وثانيهما الكيفية التي نظر بها السابقون للمرزوقي إلى الشعر. فهو فيما تقدّر محكوم بذوق شعريّ تولّد عن أسئلة المدونة ويعود إليها ضرورة ليحدّد جيدها من رديثها انطلاقاً من الاجابات التي وجدها على تلك الأسئلة. لهذا فنحن نذهب إلى أنّ المعيار الذي يبلوره المرزوقي في عمود الشعر ما هو إلا وجه من وجوه قراءة المدونة التي حدّدها تاريخياً.

وتقوم المرحلة الثانية على إعادة بناء ما تمّ استقراؤه من القاعدة النصية متوسّلاً بالمفاهيم والمتصورات النقدية. فيكون الخروج بذلك من الكلام الشعريّ إلى «نحو الشعر» ومن التصرف الفرديّ إلى النظام حتى يسمي عمود الشعر نظاماً جدولياً تتعاضد داخله السمات المميّزة للقول الشعريّ: ما قيل منه وما سيقال. فهو نصّ جامع يستوعب الانجاز السابق والانجاز الممكن في ضرب من احتراق التاريخ وكسر خطّيته الزمانية. وتشكّل من ثمة سنة في القراءة لا تتحدّد مكوناتها زمانياً بل نوعياً. والمقصود «بالنوعي» الخصائص التي متى توفّرت في نصّ من النصوص رشّحته عن جدارة لاحتلال مقام في الشعرية يحدّد له قيمته.

إنّ سنة القراءة ليست إلّا استمراراً قائماً على تراكم النصوص تراكمها لا سبيل إلى التطوّر فيه بل قوامه التماثل والتشابه. ولا يكشف هذا التماثل والتشابه إلّا النظر النقديّ الذي يستنبط البنية العميقة التي تشدّ مدونة النصوص.

والأهم من كلّ ذلك - عندنا - أنّ عمود الشعر ليس إلّا حكماً جمالياً يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعريّ. فبعد مرحلة التشبع بالتجارب السابقة يتحوّل عمود الشعر إلى معيار محدّد لما يجب أن يكون عليه النصّ حتى يوسم بالشعرية ولما ينتظر القارئ من فعل الكتابة. وهو عقد ضمّني يوجّه إدراك المتقبل ويخطّ له سبيل الفهم ويدلّه على أقوم مسالك القراءة. فكما أنّ السامع لا يمكنه أن يفهم كلام نظيره إلّا إذا عرف قواعد اللعبة اللغوية التخاطبية ومواضعها العرفية فإن تقبّل النصّ الأدبيّ وتدوّقه لا يكون إلّا بمعرفة الاصطلاحات الأدبية والجمالية المعبر عنها مفهوماً في «عمود الشعر» أي «أفق الانتظار» الشعريّ.

١ - سنن قراءة الشعر

يتكوّن عمود الشعر عند أهل الفن ونقاد الكلام من مجموعة من السنن حصرتها المرزوقي في سبع. ولكل سنة معيار يحدّد للمبدع مجموع الرسوم التي تثبت المزية في الشعر وتيسر إدراكها. ويشكل كل ذلك أنظمة مختلفة وأقيسة متنوعة يلتزم بها وجه الاحسان أو الاساءة في هذا المستوى أو ذاك من مستويات القصيدة.

وليس يخفى على محلّل مقدّمة المرزوقي تراوح حدّه لعمود الشعر بين «اللفظ» و«المعنى». ولا عجب فقد برزت في تنظيرات النقاد استعارة ثنائية «الجسم» و«الروح» عند الحديث عن اللفظ والمعنى لبيان الصلة الوثيقة بينهما. والمسّلم به اختباراً على الأقل أن المعنى هو متغى حدث التقبل إذ القراءة في أكثر وجوها برورا افتناء لما كمن وراء الدوال من آثار المدلولات أو ما توهّم التقبل انه دلالة تحجبها العلامة اللغوية. ولكن المدلول ليس قاعدة يتأسس عليها الفعل الابداعي لذلك يغرس المبدع عناصر لغوية أسلوبية في النصّ تجري مجرى إثارة الحسّ الجمالي لدى القارئ فيندفع نحوها مراوحي بين لفظ ومعنى مترددا عند القراءة بين ما جاء في اللغة على أصل الوضع وما كان متخفياً وراء المعاني الأولى من معان ثوان في لعبة أشبه بالوجه والقناع. وما عمود الشعر من هذه الزاوية إلا مظهر من مظاهر السعي الى تقنين الوجه والقناع في آن واحد حتى لا يخفي الوجه اختفاء تاماً فيضيع الفن في غياهب الاغماص وحتى لا يغيب القناع غياباً مطلقاً فيبقى المعنى عارياً لا فضل فيه ولا مزية.

وبناء على هذا المعطى النظري يمكننا ردّ ما أسماه المرزوقي أبواباً لعمود الشعر إلى أربع سنن أولها سنة اللفظ التي تفضي الى سنة النظم وإن تعلّق النظم بالمعنى تعلّقاً خفياً وثانيهما سنة المعنى التي ترتبط بسنة الصورة الشعرية.

إن هذه الأنظمة الأربعة هي التي يحتاج المبدع الى اتباعها لحظة الانشاء وهي في الآن نفسه ما يتوقّعه القارئ لحظة التمثيل. فإذا ما اختلّ نسق اللفظ أو اضطرب نسق الصورة خاب التوقع وقعد النصّ عن الاطراب والامتناع أي إثارة الحسّ الجمالي وتعطلت آلة الفهم: فهم ما تواضع عليه الناس في مجال الشعر.

هذا فنن نعتبر الأنساق السابقة سنن في القراءة. كما هي في الكتابة - تحدّد النحو الذي يكون عليه النصّ وما ينتظره المتقبل من المنشئ - حتى يعي شروط «العقد الشعري».

أ - سنة اللفظ

يختصر المرزوقي سنة اللفظ في خاصيتين اثنتين: «الجزالة» و«الاستقامة»⁽¹⁵⁾ وقد وجد كل من رام فهم هذين المقيمين من مقومات اللفظ عسراً شديداً في عقد المختصر على حدّهما⁽¹⁶⁾ ويعود هذا العسر الى اتساع المفهومين حدّ التباس الضابط وانعدام المعيار سواء فيما نظر إليه النقاد أو مارسوه من شعر. والحاصل من استقراءنا لدلالات المصطلحين أن للجزالة ثلاثة شروط: الأول أن يكون اللفظ مما جرى استعماله في العرف الأدبي. وهو شرط يعود الى ما استقرّ في سنة الكتابة وما قنن من الالفاظ أسلوبياً بحيث أمسى عنصراً تتقوّم به أدبيّة النصّ. ولا يكون ذلك إلا باتباع الأقدمين في استعمالهم والانقياد الى مجاري كلامهم الذي ارتاحت له النفس وألفته.

والثاني أن تكون هيئة اللفظ وبنية الصوّة مألوفتين في الأذن لا كراهة فيه عند النطق به. فلا يكون اللفظ من «غريب الاعراب ووحشي الكلام» ولا يكون من «الفاظ السفلة والحشو»⁽¹⁷⁾.

والثالث - وهو أضعف الشروط - أن يطابق اللفظ الجزل «الأغراض التي تتطلب من المعاني الجزل كالرثاء والحماسة. فتكون الالفاظ بذلك خادمة للمعاني»⁽¹⁸⁾.

وقد استبعت صفة الجزالة صفة الاستقامة وهي ذات مستويين اثنين: أحدهما «مورفولوجي» عماده صحة اللفظة صبيغة وتوحيها القواعد المرسومة

(15) مقدمة المرزوقي - ص 9.

(16) يصرّح بذلك الشيخ ابن عاشور تصريحاً لا لبس فيه (مراجع سابق ص 66)، ويوحى بذلك كلام عجمي الدين صبحي وإن بدا أقلّ حيرة وأسرع إلى الحرم من الشيخ ابن عاشور (شاعرية المتنبي صص 120/121).

(17) يقول الجاحظ في البيان والبيان «ح 1/ ص 144/145» ويحتاج من اللفظ الى مقدار يرتفع به عن الفاظ السفلة والحشو ويحطه عن غريب الاعراب ووحشي الكلام».

(18) يصف المرزوقي في موطن آخر من مقدّمته المعنى بالجزالة انظر ص 7 من المقدمة.

والضوابط القياسية القاسمة واتباعها للمهيات الدالة على معنى عند التلصص بالحروف. وثانيها دلالي يتطلب إثبات اللفظ عن المعنى دون زيف عن القصد فلا يقتصر تقصيرا يعطل الدلالة ولا يتزايد تزييدا يؤدي الى الحشو ولا يلبس للبيان بقضي الى الاحالة.

والنتائج عن سنة اللفظ ان صفتي الجزالة والاستقامة تقومان اللفظ من حيث صياغته أولا ومن حيث إيقاؤه بالمعنى المستفاد ثانيا ومن حيث انتظامه داخل السنة الاسلوبية أخيرا.

ب - سنة النظم

يجمع في سنة النظم حديث المرزوقي عن «مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية»، وعن «التحام أجزاء النظم» (1) على تحيّر من للبدن الوزن. (19)

ولا يخفى أن النظم هو الرّابط بين كل هذه المكونات وهي: اللفظ والمعنى أولا والوزن ثانيا والقافية ثالثا. بل إن المرزوقي يستعمل من المصطلحات ما يدور في فلك النظم. فتحده يتحدث عن «الالتحام» و «الالتئام» و «المشاكلة». وتدلل هذه المصطلحات بوضوح على أن الكتابة لا تؤثر في قارئها إلا متى بنيت على «تخيّر» للممكن من اللغة وتألّفه في نظام تتناسب عناصره وتتفاعل مكوناته. ويقع هذا الاختيار في مستويين.

(1) مستوى اللفظ: ليس المقصود في هذا السياق تقسيم اللغة إلى معجم مرشح للدخول في حكم الأدبية وآخر قاصر عن ذلك بل المقصود أن يختار القائل ويحد السامع ما يناسب المعاني من الألفاظ. فبحسب المقال يفرض صنف من أصناف القول ألفاظه فللمدح معجمه وللهجاء معجمه. وقد ضبط الاستعمال ذلك وتبنته السنة الشعرية وتبناه الخطاب النقدي حتى أمسى جزءا من ذاكرة القارئ لحظة التقبل. لهذا فعبارة المعجم التي نستعملها هنا لا يقصد بها ما كان في أصل الوضع من علائق بين المعنى واللفظ بل يقصد بها الرّصيد الشعري السابق الذي خرج من حدّ الأسلوب والاستعمال الفردي إلى حدّ الأسلوب المشترك والاصطلاح الأدبي.

(19) المرزوقي: المقدمة ص 9

ولكن هذا الاختيار لا يفهم إلا في إطار التركيب والعقد لأن اللفظ المناسب

للمعنى سياق مضبوط بالمقام ويمكن بها يمكن تسعينته بالألفاظ داخل الأجاس. فإذا كان الجنس الشعري قديما قاتما على خصائص عامة فميزه عن سائر الأقاويل والأجناس فإنه يفرّغ الى نمطين رئيسيين بإجماع النقاد هما المدح والهجاء، وما يستتبعانه من أنماط كالغزل والرثاء... الخ. ونعني بالتركيب أيضا أن الاختيار يطول القافية بمعناها العام (أي الكلمة الأخيرة من كل بيت) (20) فيستدرجها نظم البيت استدراجا حتى لا تحي. «قلقة في مقرها» (21) نافرة في موضعها.

(2) مستوى الوزن: لما كان الوزن مولدا مركزيا للإيقاع فإن التوزيع المقطعي للكلام يحتاج إلى نظام مستمر قوامه التناوب والتكرار على نحو لا يكسر النسق المتبع ولا يعكر صفاء السياه. لهذا «فلذئذ الوزن» هو ما أمكن للمبدع أن يتجنب فيه الإفراط في الجوازات التي سمح له بها العلماء في باب الترخيف والحرص - كل الحرص - من وراء ذلك إنما هو على «اعتدال النظم» حتى «يعترب الفهم لصواب تركيبه» (22) فتقوم الصلة بذلك كاشدة ما يكون متانة بين البنية والوظيفة أي بين الهيئة التي يكون عليها الكلام من جهة إيقاعه وأثره في المتقبل الذي يعدّ سنن الوزن من شروط الفضل والاحسان. والحاصل أن التشاكل بين اللفظ والمعنى والوزن داخل الشعر - جنسا ونمطا - هو سنة من سنن القراءة ومظهر من المظاهر التي ينتظرها القارئ حتى يحتفل بالنص ويدخله في رحاب الأدب الرفيع. ولا غرو فقد شاع في كتابات النقاد منذ الجاحظ تشبيه النص «بالماء» في جريانه للدلالة على تلاحم الأجزاء واقترائها.

ج - سنة المعنى

يحمل المرزوقي الباب الأول من أبواب عمود الشعر في عبارة «شرف المعنى وصحته» (23). ويشير هذا الحدّ من الاشكالات ما يعبر حله اذ لمفاهيمه جهات تحمل عليها عديدة.

(20) ابن عاصم: شرح المقدمة الأدبية ص 80

(21) المرزوقي: المقدمة ص 11

(22) نفسه ص 10

(23) المرزوقي ص 9

أولها أن يكون مبتكراً فيحوز بذلك المقام الرفيع من الشرف. وهو على حد تعبير ابن عاشور «صفات الكمال النوعي»⁽²⁴⁾ وكلما قصر المبدع في الابتكار انحط درجة في سلم الشرف⁽²⁵⁾ وثانيها أن يطابق المعنى الغرض. فتعقد القلة بين عموم المفضل وبعض الدارسين على أساس المناسبة. فللمدح معانيه وللهجاء معانيه. وقد تبه المدح «دون المذمومة» أو «الفضائل» دون «الزائل»⁽²⁶⁾ ولذهب ما كان من الشعر كذبا⁽²⁶⁾ فالشرف في هذا الباب رهين وضع المعنى وثالثها أن يكون المعنى مسبوكة على نحو مؤثر في السامع نافذ إلى وهمه. فيتلقفه المتقبل تلقف المستفيد من الغرض المستغني به عن الشرح والتأويل والمستفاد مما سبق أن المعنى ليس «مادة» غفلا توسم بالشرف أو الحساسة وإنما هو شكل تلك المادة أو كيفية تصريفها حسب المقام (بما في ذلك السامع) وحسب الرصيد الشعري السابق على أساس السبق والأخذ.

ويتفرع عن المعنى الشريف مفهوم «المعنى الصحيح» وبين الصفة والشرف خيط رفيع لعله كامن في صفة الكمال. وإننا لأميل إلى اعتبار الصفة في المعنى مقابلة للحالة. فتطرح بذلك قضية «البيان» كما تصورها القدامى أو «الحقيقة» ومدى مشاكلة الكلام للواقع كما يبسطها المحدثون. ولكل ذلك صلة «بالتحليل» و«التحليل» في الشعر.

ولئن كانت هذه - القضايا مغرية بالتتبع ومراجعة ما سلم به فيها فإن المقام يدفعنا إلى استخراج أمر واحد منها: ليست القراءة - عند الأسلاف - بحثاً عن

(24) ابن عاشور ص 61

(25) لعل الخد الأقصى في الابتكار هو ما أسماه القدامى «بالنشابة العقم» كشبه عنزة لحركة الدباب بحركة من يريد قذح النار ويداه مقطوعتان في قوله [من الكامل] قذح المكب على الرناد الأندم هزجاً تحك ذراعاه بذراعاه ولعل الخد الأقصى في الاتباع هو السرقه القاصرة عن إحقاق مصدرها حتى أمست سطواً «الناهج».

اختراق المألوف وكسر رتابة المعهود بما قد يستثيره النص في الذهن من الأخيلة وما يفتح من عوالم لا عهد للمتقبل بها، وإنما هي تعقل للمعروف وتمثل للمألوس وعمدة الاجادة في هذا الجانب عند الحكم على النص هي المدى الذي بلغه المثنى في إعادة بناء ما رسخ عن الواقع في الوهم بصورة لا تناقضه بقدر ما ترفع عنه ما التبس فيه فتستعيده لتعرضه على القارىء بينا واضحاً بعد أن ابتعد واختفى اختفاء الرسوم الدراسية.

د - سنة الصورة الشعرية

نجمع في سنة الصورة الشعرية أبواباً ثلاثة من أبواب عمود الشعر كما ضبطه المرزوقي وهي الوصف والتشبيه والاستعارة. وقد اشترط لكل باب منها تباعا «الاصابة» و «المقاربة» و «المناسبة» ويعود جمعنا لهذه الأبواب في نظام واحد إلى الصلة العميقة بينها في تصور القدامى. فالاستعارة عندهم مشتقة من التشبيه وكلاهما عمدة الوصف والتصوير⁽²⁷⁾.

وتقع قضية الصورة الشعرية في قلب إشكالية الصلة التي ارتأها النقاد القدامى بين النص والواقع⁽²⁸⁾. فالكلام الشعري يحاكي مرجعه وينقله نقلاً أميناً - ما استطاع - حتى يطابق الوصف الموصوف.

لذلك لا يعدو الوصف أن يكون إثباته تخرج بنا من خفي إلى جلي ومن ناقص إلى تام تحضر الغائب «وتقلب السمع بصراً» إذا كانت على قدر رفيع من الجودة والاحكام. فالمعنى مهما تعددت وسائل الابانة عنه واحد وما الصورة إلا وجه من وجوه الدلالة عليه لا تغيره بل تكتفي بتزيينه وإبرازه في معرض حسن.

هذا يكون الوصف مفهوماً حاضناً لكل فعل لغوي شعري في علاقته بالمرجع سواء أكان هذا المرجع مادياً من العالم الخارجي أم نفسياً من العالم الباطني. فهو يعبر عن «الحقيقة» اعتماداً على مبدأ التطابق وهو قائم على الصدق من حيث هو موقف من الحقيقة.

(27) ليس إيرادنا لعماري التصوير والوصف هنا من باب التلاعب اللفظي، فهذا كما شرح ذلك الشيخ ابن عاشور دالاً على لدلول واحد، ويعبر - فيها تقدر - إيجاد قوارق دقيقة تدفعنا إلى التمييز بين المفهومين إذ هما في الوضع والاصطلاح معنى واحد تقريباً [انظر: شرح المقدمة الادبية ص 71].

(28) برزنا ذلك إلى مفهوم «صحة المعنى» باعتباره شرطاً من شروط عمود الشعر حتى لكان شروط الصورة مشتقة من بعض شروط المعنى.

من ثمة نلاحظ أن الوصف القريب جوف يحكمه المنطق ضربه عن الشرح لا يقتصر إلا دأبه ولا سبل إلى الخروج عليه وإلا أنسى كلامه علواً وصالحاً قد يدل أن عن الشعر في الصنعة ولكننا يؤكدان من جهة التفكير إلى الاحاطة في المعنى فليس الوفاء بالحقيقة موطناً لعلها حسب بل تبدأ من حدود العقد الشعري في مجال الأدب أيضاً أي أنه موطناً حادياً (29) وقد انبسط بين المؤلفين سحر الابداع للفتائل وأمكن الفهم والتعبير عن القوة والحسن للتفكير.

إن الوصف بالمعنى الذي حطته هو العبار الذي يحدد للتشبيه والاستعارة - وهما ألكا التصوير والمحاكاة - خصائصهما. ولما نروى في هذا السياق النظر في حد التشبيه ولا الحديث عن آلياته ولا تفصيل خصائصه بحسب الروايات التي ضبطها البلاغيون فهذا باب خاص في القدامى والسعدون (30) ولكننا نريد تنزيل الخصائص العامة للتشبيه كما تصوّر القدامى في إطار الوصف وخصائصه النوعية. فلم اشترط النقاد المقاربة في التشبيه ؟ إن التشبيه لدى الأسلاف المكانية الأولى في مشاغلهم البلاغية. وهي مكانة تعود إجمالاً - وبشيء من التسرع - إلى أن التشبيه يحافظ على التمايز بين طرفي الصورة الشعرية حتى لو كان حدق المبدع مقصور فيها على التفتك إلى سمة التشابه والاختلاف بوجودها (31).

إن التشبيه يشير إلى العلاقة ولا ينتجها ويستقي مظهرها منها ولا يختلف. لهذا يضع التشبيه الفواصل بدقة (ليست الأداة فاصلاً ؟) بين حدود الصنعة والافتقار وحدود الحقيقة والصدق مانعاً من اللبس دافعا إلى الإبانة. هكذا أراد النقاد وهذا فوموا النصوص وشققوها.

ولما كان أمر التشبيه على هذا النحو فإنه أفضل أداة تصطنع في الوصف. فهي تقي شروط مطابقة اللغة للمرجع في فهم القدامى. ولكن المبالغة والتعدي ممكنان لذلك اشترط المرزوقي «المقاربة» عند الإيقاع بين المشتركين في الصفات

(29) حول قضية الشعر والحقيقة والكذب: تراجع ملاحظات المرزوقي ص 11/12

(30) انظر مثلا جابر عصفور «الصورة الفنية» الفصل الثالث ص 171/198 وحمادي صمود

التفكير البلاغي ص 531/575

(31) جابر عصفور: الصورة الفنية ص 183

حتى يكون وجه التشبيه بينا والقصد مفهوما والتحايط الآمن ممكنا ولا يقتصر أمر الإبانة بالصورة على الوصف باعتباره قاعدة والتشبيه باعتباره أهم أدواتها حسب بل يستند إلى الاستعارة أيضا. وهي عند القدامى أحب وأخطر.

فقد عدوها فرعا من التشبيه تتولد منه وتوّد - عند تحليلها - إليه فحكم تفكيرهم فيها - بعد أن حملت أمدا طويلا - ما استخلصوه من دراسة التشبيه. فأمسى التشبيه عندهم «استعارة» له «والمشبه به «استعارة منه» وشرط العلاقة بينهما «المشابهة» كما كانت «المقاربة» شرط التشبيه. ولهذا لا محالة عطل خارجة عن نطاق الأدب المحض ولكن له بواعته المرتبطة بوظيفة الشعر أيضا وهي التي تهتم في المقام الأول.

نشير بدنا إلى أن سمة الاستعارة الأساسية - في نطاق الفعل الابداعي - هي تحطّي مبدأ التمايز والاختلال بقيمة الوضوح. فقوام الاستعارة التناقض والتداخل بين مكوناتها. وفي ذلك عتب بدستور الوضوح.

وما كان من الممكن للنقاد والبلاغيين أن يجرّوا الاستعارة إلى قضاء الإبانة - حفاظا على انسجام تصوّرهم للابداع - إلا بمعاملتها عند القراءة على أنها تشبيه منسي (32) تحت عناصره المتباينة تحويلات ذهنية متعدّدة عند النظم. فلا تفهم الاستعارة حينئذ إلا باستدكار الأصل واستحضار التمايز. وبين الأصل والنسخة - في التصور الميتافيزيقي - فوارق تجعل النسخة قاصرة عن بلوغ الأصل كما لا وبيانا.

بهذا كانت الاستعارة مبنية على التناسب بين وجهها الحاضر سياقيا وقفاها الغائب جدوليا تشريعا لامكانية الفهم وتأكيدا لقانون الإبانة فهي ليست مرمى الفعل الابداعي ولا مطلب القراءة وإنما تكتفي بوظيفة الأداة التي تسهم في الوصف وتنقل المرجع.

والحاصل أن الصورة الفنية لا تؤدي وظيفة بالنسبة إلى المستقبل إلا متى كانت «الحقيقة» مطلبها والمطابقة هدفها سواء اصطنع في ذلك التشبيه أو

(32) يشير الشيخ ابن عاشور بذلك إلى أن «الاستعارة مبنية على تناسي التشبيه...» شرح المفظة

الاستعارة. فليس للضرورة قوانينها الداخلية المتحركة في تولدها وتشكلها وتأثيرها في المستقبل وإنما هي استنساخ للواقع. فلا تفسر جودتها إلا بقدرتها على أن تكون آمنة في النسخ وفيه في النقل.

يتبين لنا مما سبق أن عمود الشعر عند العرب في بعده العميق نظام معياري يحدد للكتابة سننها الواجبة الاتباع، وللقراءة وسائل إدراكها لجودة النص أو إساءته. وهذا ما يجعل عمود الشعر أفق انتظار يستعنه الشعراء في رسم لهم السياق الذي يتحرك فيه إبداعهم ويتخذونه التقاد عياراً للحكم على النص بحسب وقائه للعقد الأدبي. فطالما استحباب الشاعر لشروط الكتابة المتفق عليها كان نصيبه من الجودة كبيراً، وكلما اخترق الحدود وأوغل في التعدي على الرسوم انحطت درجته. وبين الحذرين وسائط لم يغفل عنها التقاد. مما حدا بالمرزوقي إلى التأكيد على أن «حصال عمود الشعر» لا تنسم بالآلية عند الإبداع «فمن لزمها وبني شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان»⁽³³⁾. ولا يخفى ما في عبارة المرزوقي من تأكيد على أن عمود الشعر نظام مجرد عام لا يعني أتباعه بحدافه الإحادة بالضرورة بل هو إطار يبقى داخله التصرف الفردي والأسلوب الخاص مولد المزية والفصل.

هذا فتح نرى أن عمود الشعر نظام إحالي يعاضده مفهوم للجمال مخصوص بحكم ذوق التقاد عند مباشرتهم للنصوص.

2 - معايير التدقيق

نحتاج مكونات عمود الشعر إلى أداة تخرج بالمقبل من حد الوصف: وصف تلك المكونات إلى حد تقويمها وإصدار الأحكام الجمالية في شأنها. وما يشرع لهذه المسألة أمران: أولها ضرورة إيجاد مقاييس يحكم بها عند التقويم بما أن لكل ما ذكر «رسم من التفضو والاعتلاء بإزائه ما يضاده فيسلم للنكوص

(33) المرزوقي: المقدمة ص 17

والاستغال...⁽³⁴⁾ وثانيها أن التقاد أنفسهم تفتنوا إلى نسبة عمود الشعر عند الإبداع.⁽³⁵⁾

يرد المرزوقي الحكم على النصوص إلى ظاهرتين: «الاستحادة» و«الاشتهاء»⁽³⁶⁾ أما الاستحادة فهي أن يأتي الكلام مطابقاً لما اختار المستقبل من معايير في ضبط جيد الشعر. وأما الاشتهاء فهو أن يطرب السامع لكلام لا يطابق كل المطابقة ما بعده من مقومات التقدم والتعظيم ولكنه يقبله. ولتعميق هذا التصور نحتاج إلى النظر فيما أسماه المرزوقي بالعبارات. وهي عنده الضوابط التي تحدد خصائص هذا الباب أو ذاك من أبواب عمود الشعر. فلكل باب ضوابطه. إذ يضبط المعنى مثلاً «العقل الصحيح والفهم الثاقب» ويحكم في التشبيه إلى «القطعة»... الخ⁽³⁷⁾.

وتتصل هذه العبارات كما هو واضح بلحظة الانتاج. فهي الآلات التي يتخذها القائل لمعرفة المدى الذي بلغته موافقة كلامه «لعمود الشعر». ولكن

(34) المرزوقي المقدمة ص 6

(35) أشار إلى ذلك الريدي (توفيق): عمود الشعر: في قراءة السنين الشعرية عند العرب، معاصرة الفت في ندوة التراث وقضية المنهج، يومي 10 و 11 مارس 1989 بدار المعلمين العليا بسوسة نسخة مرفقة - ص 47-48 ولكنها تختلف معه فيما ذهب إليه من اعتبار أن نسبة العمود هي التي أدت بالتقاد العرب إلى الحديث عن مبدأ النمط الأوسط في الكلام التليغ أو «مفهوم» الفصيلة التي تكون وسطاً بين رذيلتين «ونحن أميل إلى مسايرة حمادي صمود في ربطه بين النمط الأوسط ومفهوم المقدار في الكلام النظر: التفكير البلاغي ص ص 281/288

(36) المرزوقي: المقدمة ص 13 وتشير إلى أن السياق الذي ورد فيه كلام المرزوقي يناسب العرض من استشهاده بأنه فهو يسعى في مقدمته إلى تفسير شرائط اختيار ابن تمام في ديوان الحماسة - وهو المعروف بأنه رأس مذهب في التحديث - وإجماع التقاد على جودة ذلك الاختيار في حين أنهم اختلفوا في شعره وطعنوا في جودة الكثير منه، وقد اعتبر المرزوقي أن ابن تمام يختار ما يختار () ويقول ما يقوله من الشعر شهوته (ص 13) وقضية الاختيار كما يلاحظ ضرب من ضروب القراءة بما أنه يستلزم إلى حكم جمالي صحتي بفضل بموجه هذا النص على ذلك فهي استحادة، أما اشتهاء كتابة نص دون آخر فهو موقف نقدي أيضاً بما أنه يعبر عن اختيارات جمالية، وهذه الظاهرة قيمة أخرى ستعود إليها عند الحديث - آخر هذا الباب - عن الخلط بين أفاق الانتظار.

(37) هذه العبارات كما وردت في مقدمة المرزوقي هي «عيار المعنى» ان يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب» و«عيار المفظ الطبع والرواية والاستعمال» و«عيار الاصانة في الوصف الذكاء وحسن التمييز» و«عيار المقاربة في التشبيه القطعة وحسن التقدير» (ص 9) و«عيار التحام أجزاء النظم» () الطبع واللسان» و«عيار الاستعارة الدهن والقطعة» (ص 10) و«عيار مشاكلة اللفظ للمعنى» () طول الدرية ودوام الدراسة» (ص 11).

أثبتت هذه الضوابط صالحة للحفظ القراءة أيضا بما أن «الشكل أهم من شكله»
على حد تعبير الجاحظ (38) ٢

إن «العقل الصحيح والفهم الثاقب» اللذين يحددان للمبدع درجة الشرف والصحة اللذين يبلغهما المعنى هما أيضا ضابطان يحتكم إليهما المتقبل في تبين مدى تحقيق هذا المعنى أو ذلك لصفاته النوعية. بل إن الاحتكام لتلك المعايير هو ضرب من قراءة المنشئ لنصه لحظة الابداع. وما ظاهرة «الحوليات» و«المحككات» إلا تأكيد على تلازم لحظي الكتابة والقراءة من جهة الانتاج والخلق الفنيين.

وليس الطبع عنصرا فاعلا زمن الانتاج فحسب ولكنه مؤثر - أيما تأثير - في تمثيل القول الأدبي أيضا. «فما يختاره الناقد الحاذق - على حد قول المرزوقي - قد يتفق فيه ما لو سئل عن سبب اختياره إياه وعن الدلالة عليه لم يمكنه في الجواب إلا أن يقول: هكذا قضية طبعي» (39).

وبناء على هذه الصلة بين معايير الكتابة ومعايير القراءة يمكننا أن نعتبرها كلها معايير للتدقيق الجمالي يمكن جمعها في عناصر ثلاثة أَوْها: التمرس بالأدب «كالرواية» و«الاستعمال» و«اللسان» و«طول الدربة» و«دوام المدرسة» وثانيها: العقل وما يدور في فلكه من «فطنة» و«ذكاء» و«فهم ثاقب» وتمييز و«حسن تقدير» و«ذهن» وثالثها: الطبع.

ولا تبني هذه العناصر على التمايز بقدر ما تبني على التكامل والترافد فيما بينها جارية مجرى الاحاطة بمواقع الفضل ومطاباة المزية في النص. فملاك التمرس بالأدب استقراء مجاري كلام الفصحاء وطرائقهم في الاجراء اللساني وعرفهم في استعمال الألفاظ ووضعها مواضعها. ولا يكون ذلك إلا «بالدربة» و«المدرسة» حتى اذا قوم المتقبل نصا حاجه بالمونوال المعروف والسمت المؤلف في لسان العرب. ولا يكون التمرس بالأدب ممكنا إلا متى كانت آلة العقل كاملة قادرة على «التمييز» و«التقدير» و«الفهم»، باللغة من الكمال درجة «الفطنة» و«الذكاء» حتى إذا ما عرض عليها الشعر أمكنها ان تسير لعبته اللغوية بمعرفة دقائق الاستعمال ولطائف التصرف في الكلام. وباجتماع الدربة والعقل

(38) الجاحظ: الحيوان - ج 1 - ص 45

(39) المرزوقي: المقدمة - ص 15

يكون الطبع المهذب القادر على التدقيق مستحسنا ما يستحسن، وإذا ما يستكره (40).

وليس يعني من هذه المعايير على تلاحمها وتشاكلها أن تكون صالحة للحكم على النصوص أو لها - فهذا شأن القدامى مع شعرهم - ولكن يمتنا أن نصل بها إلى الرؤية التي تتقوم بها بما أنها تمثل أسس التدقيق الأدبي عندهم.

لقد عد المرزوقي عباراته «إجماعا مأخوذا به ومتبعها نهجه حتى الآن» (41).

ولكن هذا الاجماع تأسس - كما ذكرنا - على التراكم تاريخيا. وأية ذلك أن عيار «طول الدربة ودوام المدرسة» وما شابهه ليس إلا نظرا في مدونة الأولين وبحثا في أساليبهم الأدبية وتراتيب قولهم الشعري واستكناها لعاداتهم في الانشاء ومراسمهم في استعمال اللغة الفنية وجوازاتها. وهو يفضي كله إلى مقولات مجردة وأنماط عامة تتحول بطريقة مداورة - إلى سنن تفرض - لحظة التقبل شكلا مضبوطا من أشكال التدقيق لا يحفل بالخروج واللحن الأسلوب بل يبحث في مدى تجسيد القول للمنوال واحتذاء النص للنصوص السابقة فتكون الألفة. ويكون الاتباع والافتداء إنتاجا وتمثلا.

ولا يعدو ما اصطلاح عليه «بالطبع» أن يكون - فيما نقدر - أبنية يتبعها المنشؤون حتى يوافق كلامهم عمود الشعر ويتخذها القراء شبكة قراءة يطوقون بها العلامات ليستذكروا آثارا من النصوص والمعاني التي يحاها الزمن في صفحة الذهن إلى أن غدت طرسا يحكم التقبل كما حكم الانشاء. أفليست الكتابة والقراءة حينئذ استعادة لأصل غائب حاضر في آن؟ وألا تكون متعة القراءة محصورة - بهذا الشكل - في التعرف على النموذج ووصل ما انقطع من الألفة القديمة دون الضرب في فياقي المجهول والتوغل في مناطق الشركة والالتباس استكشافا للأفاق الغائمة والأبعاد المتخفية؟

ولعل أخطر ما أدى إليه هذا التصور هو الاحتكام إلى العقل في ممارسة الابداع. فقد ربط المرزوقي الانتاج الشعري بالعقل ربطا محكما إذ «متى اعترف

(40) من المهم أن تراجع ملاحظات الشيخ ابن عاشور عند حديثه عن الطبع عبارات من ألفاظ، وهي ملاحظات مهمة لأنها تتناول الطبع في معناه الاصطلاحي لدى النقاد العرب لا في معناه اللغوي البسيط الذي قد يوهم بانعدام الضابط في مجال الطبع سواء عند الابداع أو عند القراءة.

(41) المرزوقي: المقدمة ص 11

(أي توافق) اللفظ والمعنى فيما تصوب (أي تحود) به العقول (. . .) فهناك يلتقي
تربا البلاغة (. . .) فيتجلى البيان فصيح اللسان نجح البرهان (. . .) وترى
رائدي الفهم والطبع متباشرين لها من المسموع والمعقول بالمرسح الحصب
والمكرع العذب. ⁽⁴²⁾

وفي الشاهد الذي أوردناه نلمح إلى أن النص الذي بني على العقل يفهمه
العقل. فالعقل هو مصدر الابداع الأساسي وهو أيضا آلة الفهم وجهاز التقبل.
لذلك يعرض القارئ النص على العقل ليعرف وجه المقاربة في التشبيه أو
التناسب في الاستعارة أو الإصافة في الوصف وما إلى ذلك.

بهذا يكون الشعر خطابا يتداوله العقلاء وكل خروج عن معايير العقل لن
يوصل إلا إلى الاحالة والاعلاق أي تعطيل الفهم ومن ثمة يوسم بالفساد والخروج
على عمود الشعر أي على سنن الجودة ومعايير الاستحسان. إنه سلطان العقل في
مواجهة مروق الخيال المؤذي إلى المحال والهذيان بما أن العقل يغلب الصواب
داخل «النظرية الشعرية العربية» ويحكم الطوق على الشعر داخل إيسار البنية
المنطقية.

ولكن. . . ظلت الممارسة الشعرية العربية وفيه لحدورها ومنابتها باعتبارها
ممارسة خلاقة. فدفعت بالتجربة داخل الحدود المرسومة لها - إلى تخوم جديدة،
متحدية العقل لتبني من طينة الخيال عوالم لا عهد للسنة الشعرية بها أو هكذا شبه
للأسلاف!

إنها لعبة الابداع الأساسية: أن تخلق معاييرها وتخترقها باستمرار. أن توجد
المرأة التي ترى فيها صورتها وقد أخذت في الاكتمال لتكسرهما عند الاكتمال. في
هذا الاطار نشأت تجربة الشعر المحدث وما طرحته على النقد العربي من
إشكالات طريفة سنسعى إلى النظر إليها من زاوية أفق الانتظار.

الفصل الثاني : النص المحدث ولحظة العدول الجمالي

اعتبرنا فيما سبق من هذا الباب أن كل مجانية لوجه من وجوه عمود الشعر
تستتبع إخراج البيت أو النص من دائرة «الاعتلاء» إلى دائرة «الاستفقال» على حد
تعبير المرزوقي. فسنة الكتابة واضحة وللغراءة أن تكشف عن كل مظهر من
مظاهر الزرع عنها والمطابقة لها.

ولئن ترددت بعض كتابات الشعراء الأوائل بين الاعتلاء والاستفقال فإن
التجربة الشعرية العربية خرجت - كما هو معلوم - في لحظة من لحظاتها عما ضبط
في أكثر من مقياس من مقاييس السنة الابداعية. وما كان من الممكن - فيما يبدو
- أن يسارع العلماء بالشعر إلى إخراج ما آلت إليه النصوص الشعرية من عالم
الشعر لسبيين على الأقل: أولها أن من نقاد الكلام من تبني الرواسم الجديدة في
الابداع وسائر المنشئين في تلعبهم بالمعايير حتى نشأ - أو أخذ في النشأة - خطاب
نقدتي يتتبع المسارات المستحدثة التي اتخذها المبدعون. وثانيهما أن هذا الضرب
من الكتابة انتشر وشاع إلى حد لم يعد من المنطقي معه أن يرد كل قول على صاحبه
بالاحتكام إلى عمود الشعر فحسب. لهذا أمست الأنماط المستحدثة في القول
الشعري ذات منزلة ملتبسة عموما. فهي مردودة على قائلها «بتهمة» مخالفة السنن
القائمة وهي - في الآن نفسه مقبولة في حدود لأن بعضها يمكن أن يرجع إلى قوانين
الكتابة الثليدة فيطباقها. ولكنها تبقى رغم ذلك خارجة عن «الاجماع المعروف»
والنهج المتفق عليه، حتى سلم النقد بأن «العادة انتقلت والرسم تغير والسنة
انتسخت». ⁽⁴³⁾ بل إن منهم من طفق يبحث في الاجتماع البشري مثلا عن علل

(42) المرزوقي : المقدمة ص 8

(43) العبارة للقاضي الجرجاني بشيء من التصرف - الوصافة ص ص 18 / 19

التميز في الذوق والكتابة. فربما القاصي الجرحاني إلى النقاد العرب من عشية
الوفاة إلى يوم الخواصر⁽⁴⁴⁾

وعينا من كل ذلك أن نظام القريض عند العرب تطور تطوراً بحث
النقاد على الخبرة حتى جعلوه سبطاً في الكتابة قالها بذاته. فلم يخرجوه من ميدان
الشعر وتكلمهم اصطلاحوا عليه والشعر المحدث لم يهبط له عن «تليد الضعة»
وتكلمهم يفرون بذلك صمياً بأن عمود الشعر لا يختص إلا بحرية السابقين ومن
افقوا لهم من المحدثين. لكن هل جاءت الممارسة الشعرية المستحدثة خارجة
عن كل رسم في الابداع وصياغة في الالقاء؟ وهل يمكن لهذه الممارسة أن تقوم
خارج كل معيار يستقرى به لتشكل مظاهر الجودة وضدها؟

إن أقصى ما نجيب عليه كتابات الأسلاف النقدية في هذا المجال هو حملهم
الشعر المحدث على شعر الأولين في ضرب من المقاضلة لمعرفة ما هو مجمع عليه
وما هو مختلف فيه وقالوا حسب المرزوقي - أن يتبين ما هو عمود الشعر
المعروف عند العرب لينتج تليد الضعة من الطريف...⁽⁴⁵⁾ بل إن ناقداً
مثل أبي بكر الصولي - وهو من أشد النقاد حماساً للشعر المحدث - يتساق وراء
هذه المقارنة ساعياً إلى تأصيل القول المحدث في مدونة القدامى بالاحالة على لقب
من أقوالهم معترفاً لهم بفضيلتهم لاهجا بسبقهم موازناً بينهم وبين بعض ما قال أهل
عصره حتى يبرز عيباً عابه عليهم الخصوم.

ولعل أعسر عقبة تعترض الباحث في إشكالية الشعر المحدث وصلته بأفق
الانتظار هو طابع الجدال الطاعني على مؤلفات النقاد. فكل ما جاء في حديثهم
عن الشعر المحدث محكوم بما يرشح في المناظرات من تعصب وما يطفو على سطح
المفاضلات من ادعاء وتقول لا ينم إلا بصورة قليلة الافادة عن موقف جمالي
ما.⁽⁴⁶⁾

(44) المرجع نفسه ص 18 ومن الطريق أن بحث عن عوامل هذا الانتقال كان يربط بظهور المدينة
العربية وهو المحنى الذي نجاه ادونيس فتكون الرؤية للعالم قد تغيرت بتغير الشروط الاجتماعية
الاقتصادية والحضارية العامة كما يمكن معالجة القضية من زاوية المطلق الداخلي للكتابة الشعرية.
فربط الشعر المحدث «بمحنة الشعراء» وبفاد المعاني... وكل ذلك مغر بالدرس بيد أنه لا يمثل مشعلاً
رئيسياً من مشاعلنا في هذا العمل.

(45) م 45) شير مثلاً إلى «موازنة» الأمدي بين أبي تمام والبحري وهدفها واضح من العنوان ومداره تبين فصل
أحد الشاعرين على الآخر (انظر مثلاً الص 12 وما تلاها، وفيها تساؤل عن أي الشاعرين اتبع الآخر
وأتهما أحد عن صاحبه بل أن هذه القضية تعود بشكل ملح في الصفحة 51 وما بعدها بعبارة فريفة
(46) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص 8

بيد أن معرفتنا لآليات الجدال وما يخفي وراءها من تحريف والتعطيل «لا

يخفى من أهمية مع ذلك» ونوجهه للمعطيات إلى هذه الناحية أو تلك يسر لنا
لتحيز مظاهر الاحتجاج والردود على الخصوم سواء أكان هذا الاحتجاج مدفوعاً
بمعامل التحقير والتهمين من شأن الخصم أم بمعامل الحياس المفرط لتكلم ما هو
جديد.

ويمكننا باستقراءها تبين القضايا الثانوية التي يتساق إليها بمنطق الجدال
انساقاً والقضايا الأساسية التي تبين وجوه التحديد ومظاهر العدول عن عمود
الشعر.

وستوجه بحثنا انطلاقاً مما يقره لنا هذا الجدال إلى التماس والعدول
الجمالي⁽⁴⁷⁾ في تجارب المحدثين ومدى تشبهاً بولادة أفق انتظار جديد ينم
بالضرورة عن تحول في الذوق الشعري عند الانتصار أو تثبت بالذوق القديم عند
الخصوم في ضرب من الصراع الذي يخفي ولا شك دلالات شتى.

ويجدر بنا أن نؤسس مبحثنا هذا على أطروحة نفرض فيها أن العدول
الجمالي مسافة تمتد بين الشبث التي يتنظر القارئ توقعها في النصوص - وهي
سبب متولدة من عاداته في القراءة - وبين الأثر المخالف للممارسات الجمالية
المعهودة أو العارض على متقبله ممارسة جمالية جديدة كل الحقبة. إنه صراع السنة
والعدول في مستوى الكتابة وصراع أفق الانتظار الموجود وأفق الانتظار الذي يعد
به الأثر المتفرد الطارح أسئلة جديدة على وعي المتقبل. بذلك تكون قضية الشعر
المحدث قضية قراءة بامتياز: كيف قرأه فرفض؟ وكيف ينبغي أن يقرأ حتى
تُبين شعرته؟

من العبارات التي بدأت بها الموازنة) ونشير كذلك إلى «وساطة» القاصي الجرحاني بين انصار المتنبي -
وضمناً انصار الشعر المحدث - وخصومه المتمسكين بعمود الشعر. ولو شئنا توسيع المدونة لوجدنا في
هذا الباب الكثير مما سمي به المعارك النقدية حول أبي تمام والمتنبي ولكن خوفنا من التوغل في التفاصيل
جعلنا نكتفي بعينات ممثلة فحسب.

(48) يراجع هذا المفهوم عنه بوض (Jouss) مرجع سابق ص 53

٦ - مظاهر العدول

تقدم لنا الكتابات النقدية الموضوعية في نطاق المعركة حول أبي تمام والمتنبي الشعر المحدث على أنه خروج مطلق على عمود الشعر «زال عن النهج المعروف والنسب المألوف»^(٤٧) ووصل التقابل بين كلام المحدثين وكلام العرب - ويقصد به التجريد التأسيسي في الشعر العربي - إلى حد لا مجال فيه للمقارنة. فقد علق ابن الأعرابي على الشعر المحدث في شيء من التشجيع غير خاف «إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل»^(٤٨).

ومن الأخبار التي وصلتنا ما يؤكد أن التناحر بين الشعر المحدث وعمود الشعر كان ميزة شائعة بين النقاد والشعراء على حد سواء يتحدثون بها تحارب بشارة أبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام ومن سلك مسلكهم في الابداع. فقد أقر البحري مقارنا بينه وبين أبي تمام «هو أغوص على المعاني مني وأنا أقوم على عمود الشعر منه»^(٤٩) حتى عُذ شعر أبي تمام مثلا «لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقته»^(٥٠).

وإذا أخذنا آراء خصوم الشعر المحدث - على علاقتها - مقياسا لمظاهر الخروج على عمود الشعر واعتبرنا تلك الآراء مستندة إلى معايير عمود الشعر - وهو أمر لا نسلم به تسليما مطلقا - أمكننا الوقوف على مستويات عدة خالف فيها المحدثون الأنظمة المكونة للشعرية - صفة للجنس الأدبي لا للكلام - كما قننا الأسلاف.

أ - مخالفة سنة اللفظ

تقع هذه المخالفة على ضربين: أولهما ما عُذ لنا من جهة الاستعمال النحوي للكلام وثانيهما ما عُذ تكلفا في اختيار اللفظ ووضع موضعه. أما اللحن فقد اجتهد النقاد في تعقب الأخطاء اللغوية وإثبات صفة قلة الألمان باللغة في الشعراء المحدثين.

(٤٧) الأمدي : الموازنة ص 17

(٤٨) نفسه : ص 21

(٤٩) نفسه : ص 15

(٥٠) نفسه : ص 11

يبد أن موقفهم ظل متراوحا بين كشف الخطأ وتقليبه على وجوه مختلفة من جهة والسعي إلى تبريره من جهة أخرى^(٥١). وظل قائما على قاعدة طريقة صاغها القاضي الجرجاني على النحو التالي: «باب التأويل يتبع ومذاهب الاحتيال في النحو لا تضيق»^(٥٢) لهذا فإن باب البحث في الأخطاء اللغوية لدى المحدثين مهم فيها يبدو لا لما فيه من تأكيد على تعبر ولو جزئي في أوضاع اللغة يكون أمانة على نقلة ما يحتاج إلى درس وتتبّع، ولا لما يشهده من تأويلات وتخرجات لا تخلو من «التمحل الشديد» على حد تعبير الأمدي^(٥٣)، بل لما يسمح به من إمكانيات في التأويل على أساس الصلة القائمة بين النحو والمعنى وأثرها في تولد «الشعرية» فليس الجدال الذي أقامه القدامى حول هذه الصيغة أو تلك وهذا الاستعمال أو ذاك مجرد محاكاة لغوية وإنما هي عندنا جدل بين القاعدة والاستعمال وبين القانون واللغة اللغوية وإن اتسم ذلك الجدال أحيانا بشيء من «التمحل».

وأما التكلف في اختيار اللفظ لدى المحدثين فقد جمعه القدامى في عبارة «اتباع حوشي الكلام» وهو كما فهمنا من النصوص النقدية «الاقتداء بالأوائل في كثير من (الألفاظ)»^(٥٤).

والغريب في هذا الانتقاد أن المحدثين متهمون بمخالفة الأوائل في نهج كتابتهم ولكنهم حين يقتضون خطاهم يتهمون «بتوغير اللفظ»^(٥٥) و«التعجرف» و«التشبه بالبدو» و«التكلف»^(٥٦) فحيثما يؤل الشاعر المحدث وجهه فتمهمة المخالفة!

وقد تفلن صاحبنا «الموازنة» و«الوساطة» إلى هذه القضية وحاولا تخطي الاشكال. ففسر الجرجاني وجه الطعن في استعمال المحدثين الفاظ الأوائل رادًا ذلك إلى أن الشاعر المحدث «لو لزم ذلك واستمر عليه ديننا وعادة واتخذ إماما

(٥١) انظر مثلا الجدال الذي أقامه القاضي الجرجاني في الوساطة ص 98/99 حول كلمة

«سداس» في بيت المتنبي [من الوافر]

أحاذ أم سداس في أعواد
كَيْبَتُهَا الْمَوْطَةُ بِالسَّادِ

(٥٢) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 62

(٥٣) الأمدي : الموازنة ص 25

(٥٤) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 19

(٥٥) نفسه ص 19

(٥٦) نفسه ص 73

وقد قلنا بمقتضى جرى على طبعه أو متحضر حتى إلى أصله (57)
ومن ثمة فإن الشاعر المحدث متردد بين أن يكون كلامه «أشبه بالترمان»
على حد تعبير الصولي (58) وأن يكون أشبه بكلام الأولي. ولكن الأمدى أشار
تسكاً برفض حوشي الكلام (59) سواء جاء في شعر المتقدمين أو في شعر المتأخرين
إذ يستهجنه من «الأعرابي الفصح الذي لا يتعمّل له ولا يطلعه» بقدر ما يستهجنه من
«المحدث الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه ولا من كلامه الذي يجري عاذته
بها» (60)

والأدعى إلى التعجب في موقف النقاد أن الشاعر إذا استعمل قديم اللفظ
عذّ متعمّلاً «متغلّلاً في التصعب» (61) وإذا تكلم لغة عصره اتهم بالضعف واللين
والركاكة والعدول عن «جزالة اللفظ».

وقد نغض الأسلاف إلى هذه المفارقة فأوجدوا عياراً يحتكمون إليه وقد أساءه
القاضي الجرجاني «السمط الأوسط» وهو عنده ما ارتفع عن الساقط السوقي وانحط
عن البدوي الوحشي (62). ولعل هذا السمط الأوسط باعتباره معادلة دقيقة عميرة
يجعل الشعر المحدث محكوماً بالتّردّد المستمر بين عييين في لغة الشعر: عيب
التكلف وعيب «الطبع الحضري» فيضيق فضاء الاجادة أمامه بالضرورة لأنه
مطالب بالآ يتكلم لغته ولا لغة أجداده. فيراد منه أن يكون صريح السبب
الشعري وأن يقطع في اللحظة نفسها ما - يجعله مشابهاً للآب! وبذلك يحكم
الطوق عليه ويبقى شعره عرضة لاستجداء القراء له أو استهجانهم مع غياب

(57) نفسه ص 73 وقد ذكر النقاد أمثلة عديدة من شعر أبي تمام بالخصوص أشار الأمدى إلى بعضها
في الموازنة ومنها قوله [من البسيط]
أفيس ليس لجاء إلى هم
وذكر القاضي الجرجاني في الوساطة قوله [من البسيط]
قد قلت لما أطلح الأمر وانبعث
عشواء نالية غشاً دها ريساً (ص 72)

(58) الصولي: أخبار أبي تمام 17.
(59) قد يعود هذا التشدد إلى اختلاف تعريف حوشي الكلام عند الأمدى عن تعريفه الذي أورده عند
القاضي الجرجاني بقول الأمدى معرّفاً حوشي الكلام «هو الذي لا يتكرّر في كلام العرب كثيراً فإذا ورد
ورد مستهجن» (الموازنة - ص 261)

(60) الموازنة ص 268
(61) القاضي الجرجاني الوساطة ص 19
(62) القاضي الجرجاني الوساطة ص 24

الضابط والعيار الضارم. إنه شعر مشكل من جهات عديدة: مشكل من جهة
صلته بالقديم ومشكل من جهة بنه ومشكل من جهة قراءته وتقويمه.

ب - مخالفة سنة النظم

وقد غاب النقاد على الشعر المحدث وعلى أبي تمام بالخصوص ظواهر عديدة
مثل المعاطلة في الكلام والفصح في التّجنيس والكراهة في الطباق والفساد في
النظم. وهي ظواهر تعود كلّها إلى العلاقات التي تقوم بين الألفاظ في بنية البيت.
لذلك اعتبرناها متدرجة ضمن سنة النظم.

ويبدو أن «المعاطلة» هي أصل العيوب في النظم إذ تخالف باباً من أبواب
العمود الذي يتحدّد فيه مقياس «مشاكلة اللفظ للمعنى». فالمعاطلة كما يعرفها
الأمدى «أن يداخل الشاعر لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تحاسنها وإن احتل
المعنى بعض الاختلال». (63) وقد تطفّل الأمدى إلى أن تعريفه يكاد يطابق مبدأ
أحد الكلام بعضه برقاب بعض (64) فأورد الاعتراض على لسان أصحاب أبي
تمام. لكنه ميّز بدكاء مفرد بين المعاطلة ومشاكلة اللفظ للمعنى. إذ الفرق بينهما
أن المعاطلة اعتناء مُسرّف فيه باللفظ مع الاختلال بالمعنى في حين أن المشاكلة
التزام بوضع الألفاظ في مواضعها حتى تؤدّي المعنى (65)

ولعل الاشكال كامن في الحقيقة في هذه العلاقة التي يقيمها النقد القديم
بين اللفظ والمعنى. فالترتيب الذي تكون عليه الألفاظ يطابق - عندهم - الترتيب
الذي تكون عليه المعاني لبلوغ الجودة حتى لكأنّ قوانين التّركيب يجب أن تحكمها
قوانين المعاني السابقة له فيكون اللفظ معيّناً للمعنى والعلامة مفصحة عن الدلالة
في حين أن الشعر المحدث على حدّ ما لاحظ القدامى يُخلّ بتلك العلاقة ولا يأبه
للمطابقة بين نظامي المعنى واللفظ بل يميل إلى الاحتفاء باللفظ وإن أضر ذلك

(63) الأمدى الموازنة ص 259 ويذكر أمثلة كثيرة من المعاطلة في شعر أبي تمام منها قوله [من البسيط]
حسان الضفء أخ حان الثومان أحسا
عنه فلم يتحوّل جشمه الكمد
وقوله [من الكامل]
يا يوم شرّ يوم لهوي لهو
بصباي وأدلّ عسر تحلّدي (ص 260)
(64) يقول الأمدى في القسم الأول من تعريف المعاطلة «هي شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها
ببعض» (الموازنة ص 159)
(65) راجع الموازنة ص 262

الاحتفاء بالمعنى - والخوف - كل الخوف - عندهم هو من أن يقضي هذا الضرب من الكتابة إلى الإحالة والعموص علاوة على التصنع والتكلف. فليست الكتابة في الوعي النقدي العربي تزويفاً ونسجاً وإنما هي إبانة وتعبير.

واستنتج هذا الخلل القائم بين لفظي اللفظ والمعنى وتلك العناية الفائقة بالتصحيح وجود ظاهرة المطابقة والتجنيس⁽⁶⁶⁾.

ولا تقتصر مخالفة سنة النظم على التعامل المؤذي إلى المعاطلة بل ترتبط ارتباطاً متيناً بعدم توخي الترتيب الصحيح للكلام حتى يؤدي ما يطابقه من المعاني، ووجه هذا الإخلال كثيرة نكتفي في هذا السياق بذكر مثال على الحذف حذف بعض عناصر الجملة حذفاً - يحيل الكلام عن وجهه - ومنه ما أورده القاضي الخرجاني من شعر أبي تمام في قوله [من السبيل]:

يُدي لمن شاء رهن لم يذق خيراً من راحتيك ذرى ما الضأ والعسل
وعلق على هذا البيت معتبراً أن المقصود من البيت «يدي لمن شاء رهن إن كان لم يذق...» فأخل بذلك بالنظم إذ حذف حرف الشرط - إن - والناسخ - كان - من المركب الاسنادي المتعلق بحرف الشرط «فأفسد الترتيب»⁽⁶⁷⁾ إفساداً

غيب المعنى ودعا إلى إجهاد الفكر وإحالة في البيت لفهم المقصود منه. ولعل هذا المظن يعود إلى ما كنا لا حظناه حول العلاقة التي يفترضها الوعي النقدي بين الدلالة والتركيب.

ج - مخالفة سنة المعنى

لما كان شرف المعنى عبارة دالة على ابتكار المعاني من جهة ومطابقة المعنى للمقام من جهة أخرى، فإن أكثر ما كتب عن المحدثين كما وأهمه نوعاً ونعني به ما اخرج في باب السرق كتب ليبرز أن الشعر المحدث يتكلم على أشعار الأولين ويمتد عن الوصول إليها قيمة وجزالة وحسناً. غير أن الجدال النقدي اعتمد السرق في كثير من الأحيان للاطاحة بهذا الشاعر أو ذاك حتى أن صاحبي «الموازنة» و«الوساطة» مثلاً كثيراً ما ناقشا تقولات بعض المصنفين في باب السرقات مثل مناقشة الأملدي لمهلل بن يموت في بعض العيوب التي ادّعاها على أبي نواس.

(66) سنعود إلى الظاهرتين في فقرة أخرى من هذا الفصل

(67) القاضي الخرجاني الوساطة ص 79

واللآفت للانتباه أن اتفاقاً يكاد يكون عامّاً بين النقاد على أن وأهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساويء الشعراء وخاصة المتأخرين⁽⁶⁸⁾ وإن كان أمر المعنى على هذا النحو فإن يكمن وجه مخالفة سنة المعنى والخروج على عمود الشعر في هذا الباب؟

إن الإشارات المتكررة في كتب النقاد إلى عموم بعض شعر المحدثين ووقوعهم في الاحالة وتخطئهم في استعمال بعض المعاني، وعدم التطابق بينها وبين المقامات هي - ولا شك - مظاهر من مخالفة سنة المعنى، لأن مطلب الصحة والوضوح يظل قائماً يحتكم إليه في تقويم الشعر المحدث. ولكن هذه الجوانب مرتبطة بظاهرة أشمل تعود إليها في مرحلة لاحقة من البحث. وينبغي جانب الابتكار والسرق الأهم في نظرنا إذا ما تعلقنا المهمة بالنظر في مدى تمتك الشعراء المتأخرين سنة المعنى.

نشير بدءاً إلى أن السرق إشكالية أعمق من مجرد اتّباع النهج المرسوم للمعنى أو مخالفته لأنها ملازمة لشرعية وجود الشعر المحدث أصلاً.

تعبّر التحرية الشعرية الموسومة بالاحداث عن أزمة عميقة عاشها الشعراء وعبر عنها النقاد من خلال طرحهم للسرقات وقضاياها. وهذه الأزمة مردها نقاد المعاني! إذ لم يتبق المتقدمون للشاعر المحدث - أو هكذا توهم النقاد والشعراء - معنى طريفاً إلا استلهموه فأتسع رصيد المعاني المتداولة وضاق عبر تراكم التحرية الإبداعية العربية رصيد «المهملة» حتى أمسى الابتكار في عداد المستحيل إلا لمن أهتمته «العبقريّة» و«الفداة» نزاراً يسيراً. فلم يتبقّ للشاعر المتأخر إلا أن يعيد صهر المعاني القديمة وصوغها صوغاً لا يبقى من سالف الكلام إلا أثر لا يكاد يلمس من فرط البراعة في إعادة النسيج.

ولا شك أن التفكير النقدي الحديث يرى في طرح القضية على هذا النحو شيئاً من السداجة لأنه قائم على افتراض خطير تكون المعاني بمقتضاه متناهية واللفظ أداة موضحة لا أثر لها في المعنى.

(68) لن نهتم في هذه الملاحظات بأساليب الاحذ ولا بأنواعه ولا بمواقف النقاد منه استحساناً واستهجاناً رغم جدارة هذه المسألة بالدراسة التي تعيد النظر في مسلماتها وتضع إشكالياتها في إطار أهم هو إطار التناحر حتى يبين ما لأراء النقاد في باب علاقة النصّ بالنصوص السابقة له من أهمية وما تقف عنده من حدود لا تسمح البنية الذهنية القديمة بتحقيقها.

بيد أن هذا التصور على علاجه يدل على أن نقاد المعاني قريبة على اكتمال
السنة الشعرية، والعلاقتها على ذاتها انغلاقاً أضحت معه كأعجز ما تكون عن
إدراك المسارات الجديدة التي يتخذها الابداع. إذ تحكمت العادة وشاع الرسم
واستحالت تجربة الأسلاف سلطة إبداعية لا يؤدي التفكير في تجاوزها إلا إلى
الأفراد من ملكوت الشعر، كما أن ترسم خطاها لا يؤدي إلا إلى محاكاتها محاكاة
لن تبلغ فيها النسخة الأصل أبداً.
ويقوم الناصح الذي أبداه النقاد في مجال السرقة وتقليدهم لها دليلاً - فيما
نقدر - على وعيهم الحاد بهذه المفارقة العجيبة. وإذا صغينا كلامهم من شوائب
الجدال وجدنا أنهم يصمون في الحقيقة آليات إنتاج النص المحدث أكثر مما يقومون
جذته أو قدمه. فليس تصنيفهم للسرقات إلى الأنواع التي صبغوها إلا تصنيفاً
لمختلف الاجراءات الناصية التي يتم بها تحويل النصوص السابقة إلى نص جديد
تغذيه وتدوب فيه فتستوي كائناً جديداً. وليس تقويمهم للأخذ والحكم عليه
بالجودة أو الفصح إلا تقديراً لقدرة الشاعر على توليد نص من نصوص ومدى نجاحه
في ذلك.

ومن هنا فإن إشكالية السرقة عندنا هي إشكالية إنتاج النص المحدث وقد
فهمت بشكل معكوس. ولكن الأمر الخطير الذي أدى إليه مثل هذا التفكير هو
التخلي عن النظر في شعرية النص المحدث في حد ذاته والانكباب على صلتها
بلحظة إنتاجه من زاوية تدخل النصوص. ولعل ذلك عائد إلى أن حضور السنة
الشعرية، كان على درجة كبيرة من القوة إضافة إلى تلك المقارنة التي اندفع إليها
النقد العربي اندفاعاً بين شعر المحدثين وشعر الأوائل. فأغشت الأبصار عن
الابتكار لتؤكد بالمقارنة أتباع المتأخرين للمتقدمين وقصورهم عن بلوغ مرتبة
الشرف التي بلغها الفحول. فالشرف لا يكون إلا للسابق والفحولة انتهت بنقد
المعاني الشريفة.

د - مخالفة سنة الصورة الشعرية

شملت مخالقات المحدثين لسنن عمود الشعر جوانبه كلها. وليس أقل هذه
الجوانب حظاً ولا خطراً الصورة الشعرية.
وقد دارت جل العيوب التي ذكرها القدامى في هذا الباب على الاستعارة
باعتبارها أبرز آلات الوصف. فاعتبروها في مجملها خارجة على «مذاهب العرب»
ومطرق الشعراء. من ذلك أن عدداً من الأبيات تواتر ذكره عندهم ووقفوا على

حالة من العيوب فيه تجري كلها مجرى التأكيد على أن تلك الصورة مخالفة للسنة
فاستحقت الوصف «بالفح» و«الرداءة» و«الهناءة»
ونكتفي في هذا السياق بذكر بيت لأبي تمام وتعليق الأمدى والجرجاني عليه
يقول أبو تمام [من الطويل]:

رفيق خواشي الحلم لو أن حلمه بكفك ما ما ريت في أنه نرد
ووجه الانتقاد في هذا البيت أن الحلم لا يوصف بالرقّة وإنما يوصف (. . .)
بالعظم والرجحان والثقل والزرانة⁽⁶⁹⁾. وهذا التقابل الذي أقامه الأمدى بين ما
وصف به أبو تمام الحلم وما كان عليه أن يصفه به، يستمد شرعيته من تجربة
الشعراء المؤسسين للصورة داخل السنة الشعرية. إذ عّلل رأيه قائلاً:
«... لأن ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية، والإسلام وصف الحلم
بالرقّة»⁽⁷⁰⁾ ويحكم هذا المبدأ في قراءة بيت أبي تمام الموقف الذي أبداه الجرجاني
من هذا البيت نفسه إذ اعتبر أن «البرد لا يوصف بالرقّة وإنما يوصف بالصفافة
والدقة»⁽⁷¹⁾.

وما يدعو إلى التعجب في مواقف النقاد من هذه البيت بالذات أنهم أقرّوا
في الوقت نفسه بالملم أبي تمام بمذاهب العرب ولكنه يتعمد الخروج عليها اختصاراً
لامكانيات أخرى في اللغة واختراقاً لما استقر في الأوهام ونسجاً للعادات في الإنتاج
الأدبي وتقبله. فهو «لا يجهل - حسب الأمدى - هذا من أمر الحلم ويعلم أن
الشعراء إليه تقصد وإياه تعتمد ولعله قد أورد مثله ولكنه يريد أن يتدفع فيقع في
الخطأ»⁽⁷²⁾.

ولكن العجب سرعان ما يزول إذا علمنا أن العيار في كل ذلك ليس هو
نية التجديد مهما خلصت وارتباد المجهول على خطورته ورغبة الابتداع مهما

(69) الأمدى الموازنة ص 123

(70) الأمدى الموازنة ص 124/125 وقد نسب الكلام إلى أبي العباس ومهما يكن من أمر فهو
ينطلق من مفهوم محدد للاستعارة إذ يقول «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو
يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لالفة بالشيء»
الذي استعيرت له ملائمة لعناء (ص 234)

(71) الجرجاني الوساطة ص 78

(72) الأمدى الموازنة ص 234 [التفسير من عندنا]

استطرفت ولا الحرص على اتباع طرائق العرب في التصوير كما يوهم ظاهر القول، بل العبار - فيما نقدر - هو مدى مطابقة الصورة للصواب - فبعد أن يجلجل الأمدى بعض الأبيات يصل إلى نتيجة لا تخلو من قيمة إذ يعتبر أنها تتضمن «استعارات في غاية القساحة والمجانة والبعد عن الصواب» (74) وماتى هذا الخطأ في التقدير يعود إلى أن الاستعارة - مفهومها وإجراء عند القدامى - يتوسل بها لوجه من وجوه الشبه أو المناسبة - كما رأينا - حتى تؤدي المعنى وتزيده وضوحاً، فإن خرج بها المدح إلى فضاء غير مألوف نجحت الخيرة، خيرة الفهم، وكان الأعراب والأغصان دأباً لاركان الوضوح والفائدة.

بين لنا استقرارنا لبعض ما قيل عن الشعر المحدث عموماً وعن أي تمام خصوصاً أن مظاهر الخروج على عمود الشعر طالت سننه كلها لفظاً ونظماً ومعنى وصورة، فهذا الشعر المحدث بذلك تأسيساً لنمط في القول الشعري مختلف - كل الاختلاف - عما ألفته الذائقة العربية، وعما استقر في الشعرية العربية، وعن الأفق الذي يحدد الانتظار الجمالي للقارىء.

ولئن جارينا النقد في مواقفهم - على سبيل توضيحها وبيان آرائهم في حد ذاتها - فإننا لم نغفل عن حقيقة أخرى وردت عندهم أيضاً، فقد اعترفوا أن مثل تلك الألوان من الخروج موجودة في شعر الأعراب والقدامى!

فإذا أخذنا كتاب «الوساطة» مثلاً ألفينا القاضي الجرجاني يعتذر للشعراء المحدثين بأن ما عدّ خروجاً منهم على النواميس ليس إلا أخطاء لا يسلم منها شاعر وإن كان من الفحول يقول «دونك هذه الدواوين الجاهلية والاسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة سلم منها بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه إما في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه؟ ولو لا أن أهل الجاهلية حدوا بالتقدم واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم ونفى الظننة عنهم فذهبت خواطرهم في الدب عنهم كل مذهب وقامت في

(74) الأمدى الموازنة ص 234

الاحتجاج لهم كل مقام... (75) ثم طفق يقدم الشاهد والدليل على قوله مبرراً «أغاليط الشعراء» في جوانب مختلفة من صناعة الشعر (76).

إن هذه الملاحظة تؤدي بنا إلى فرضيتين، فإما أن يكون ما ذكر عن خروج الشعر المحدث على العمود مجرد أخطاء لا يسلم منها قائل وبالتالي فهي ليست سمة مميزة لقصائد المحدثين ومن ثمة يكون الشعر المحدث تحديداً زمنياً لا نوعياً فبرى إلى التجربة الشعرية العربية على أنها تواصل لا انقطاع فيه وسنة لم تعرف النسخ، وإما أن يكون ما عدّ مروقاً مجرد حجب أملاها مقام الجدال لتخطئة طائفة من الشعراء والخط من شعرهم.

ولكننا نعتقد أن ما يخفيه ذلك الطابع الحدائي السافر هو إحساس ملتبس بنشأة شعرية جديدة وأفق انتظار جديد جاء تحديدها بالخلف (أي بما ليس هو شعراً احتكاماً إلى عمود الشعر)، وإن وجدنا من الاشارات ما يستر لنا رسم معالم الطريق التي سلكها المحدثون واختياراتهم الجمالية. لذلك فنحن إلى الفرضية الثانية أميل لأن الجدال - مهما كان تعسف وتخليطه بين مستويات التحليل - لينم عن مشكلة ما عادة ما يعبر عنها بطريقة قليلة النفع ولكنها دالة.

2 - «شعرية» الشعر المحدث

إن الحديث عن خصائص الشعر المحدث الجامعة لا يمكن أن يكون - فيما نقدر - إلا بتشقيق النصوص، وإدانة النظر في أساليبها وطرائقها في الأداء، لكن حدود بحثنا من جهة واختياراتنا المنهجية من جهة أخرى تدفعنا إلى اتخاذ مسلك آخر موصل إلى نتائج يمكن أن يطعن إليها الباحث اطمئناناً كبيراً، فما لاحظته النقد سلباً أو إيجاباً هو عندنا علامة على وجود سؤال جمالي طرحه النص خارج على الأسئلة التي وقعت الاجابة عليها تاريخياً.

وبالنظر فيما تواتر في بعض المساحلات التي عقدها الأمدى بين أصحاب أبي تمام وأصحاب البحري، أو تواتر في الملاحظات التي قدمها القاضي الجرجاني أو الصولي تبين لنا أن الشعر المحدث طرح على قراء عصره سؤالين أساسيين:

(75) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 4

(76) نفسه ص ص 15/4

أولها سؤال البديع وثانيها سؤال العمودين ولكل سؤال قضاياء.
ولكن هذين السؤالين ما كان ليطرحهما الشعر المحدث لو لا توفر عاملين
حظيرين، أحدهما تغيير الشاعر علاقته بالآثار السابقة، والآخر إعادة النظر في
الفصلة بين الكلام الشعري والكلام العادي. وهذان العاملان هما بمثابة الأسس
التي قام عليها التغيير الجمالي ومنه تعبير أفق الانتظار.

أ - أسس التحول الجمالي

يسر لنا استقرار التجربة الجمالية على النحو الذي وصفناه في عمود الشعر
فهم عمق التحول أو حدوده.

ولعل أول أساس من أسس التحول قطع الشعراء لحبل الوفاء الرابطة بينهم
وبين تجربة أسلافهم. فقد أحسوا بأن بنية القول الشعري القديم قد استنفدت
طاقاتها الجمالية، وتنجرت إلى حد يجعل الكتابة استنساخاً قاسداً لا كشفاً حلاقاً.
هذا اتفق أنصار الشعر المحدث وخصومه على أن الشاعر المحدث «يعمل المعاني
ويخترعها ويكتفي على نفسه فيها»⁽⁷⁷⁾ نافية بذلك - ولو جزئياً المرجعية الجمالية
السابقة سالكا من السبل بكرها حتى قال إسحاق الموصلي لأبي تمام: «يا فتى ما
أشد ما تنكئ على نفسك يعني أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله وإنما يستقي
من نفسه»⁽⁷⁸⁾

إنها الحياة الخلاقة التي تنفي الأصول والبدائيات لتخلق زمناً شعرياً
جديداً، يتعدى فيه الشعر من قلب الشاعر لا من قلوب الأسلاف⁽⁷⁹⁾ ويستخرج
معانيه من منجم المهارة والصناعة لا من المحفوظ المستقر في قاع الذاكرة، لذلك
اعتبر القاضي الحرجاني - متبعاً السنة الشعرية - أن «حاجة المحدث إلى الرواية
أشد من وجدده» إلى كثرة الحفظ أفقر (...). وقد كانت العرب تروي
وتحفظ»⁽⁸⁰⁾

(77) الصولي أخبار أبي تمام ص 33 وأحدث فيها عن أبي تمام [السطير من عندنا]

(78) المرزباتي الموشح ص 502

(79) يقول الكندي عن أبي تمام «هذا الفتى قليل العمر لأنه يبحث من قلبه» ابن رشيق العمدية
ص 137 وعند المرزباتي: الموشح، ص 502 وهذا رجل يموت قبل حبه لأنه حمل على كيانته بالفكر»

(80) القاضي الحرجاني الوساطة ص 16/15

ولسنا نزع أن أساس التحول الأول القطع التام مع السنة الشعرية،
ولكننا نرى أن أول شرط سمح بظهور الشعر المحدث - حسب صريح قول النقاد
القدامى - إنما هو مراجعة الشعراء لعلاقتهم بالمدونة الموروثة لتخطي ما مثله «نقاد
المعاني» من عائق أمام الابداع.

ويكمن الشرط الثاني من شروط التحول الجمالي - حسب ملاحظات
القدامى أيضاً - في النظر إلى لغة الشعر وصلتها بواقعه.

فمن إشاراتهم ما يوحي بأن الوضع اللغوي في فترة المحدثين ما عاد الوضع
الذي نشأت فيه السنة الشعرية، إذ وقع تاريخياً ضرب من التناحر الشديد بين لغة
الأعراب والقدامى ولغة العصور اللاحقة. وهو ليس تناحراً بين وضعيتين لغويتين
فحسب بل بين رؤيتين للكون أيضاً. فقد أمسى شائعاً اليوم أن تسمية الأشياء
لا تخرج عن نسق تتمثل به اللغة الكون وتقاربه لهذا يمكننا أن نتصور تحولاً عميقاً
في فهم الفصلة القائمة بين «الكلام السائر» الدارج «والكلام السامي» «الشريف»
حدث زمن المحدثين وأنبأ بالقطيعة والتبدل. ويعني ذلك أن «عيار الشعرية» ما
عاد هو هو وأن المحدثين وجدوا أنفسهم مجبرين على تحمّل عبء زمانهم
والاضطلاع بدور التعبير عن أشياء عالمهم بلغة عصرهم أي برويتهم هم للكون
والظواهر ولذلك اعتبر الصولي أن شعر المحدثين «أشبه بالزمان والناس له أكثر
استعمالاً في مجالسهم وكتبتهم ومثلهم ومطالبهم»⁽⁸¹⁾

وقد استتبع هذا التحول اللغوي تحولاً جالياً بما أنه يتصل بكيفية ممارسة
اللغة واستغلال طاقاتها الرمزية، وهو ما دفع بعض خصوم الشعر المحدث إلى
اعتبار هذا النمط من الكتابة بعيد الفصلة بالفن الشعري ففقدوا بينه وبين النثر
إخراجاً له من دنيا الشعر. يقول دعبيل عن أبي تمام «ما جعله الله من الشعراء بل
شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر»⁽⁸²⁾

(81) الصولي أخبار أبي تمام ص 16 ونجد هذا الرأي عند غيره من النقاد الذين واكبوا مسيرة المحدثين
إذ يقول ابن المعتز مثلاً وقد توفي قبل الصولي سنة 296 هـ (والصولي من رواة شعر ابن المعتز) «...
والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم...» ابن المعتز: طبقات الشعراء، نج عبد
الستار أحمد فراج القاهرة، دار المعارف، 1981/4 ط 4 ص 86

(82) الأملدي الموزنة ص 27 والطريف أن اتهام كل شعر جديد بالنثر ظاهرة تدعو عناية إذ من المعلوم
أن الكلاسيكيين من الشعراء والنقاد عازلوا يهتمون إلى اليوم ما سمي به الشعر الحر بالثيرة وليس
ذلك من باب العتب بل إن العيار المحدث للفرق بين الكلام العادي والكلام الفني مختلف

ويقوم هذا الرأي دليلاً على أن الوزن والقافية لم يكونا المحددين الأقويين للشعر بل المعول فيه على كيفية تصريف القول وإخراجه. فمكامن الشعرية - كما تصوّرها الأسلاف - في غير البنية الشكلية الظاهرة. والمهم فيها سبق أن صيغة تعاطي اللغة هي التي مثلت الأساس الثابت للتحوّل الجمالي وهي صيغة ستؤدي إلى إتهام المحدثين بالبديع والعموص.

ب - سؤال البديع

نعني بالبديع في هذا السياق كل الوسائل التي يصطنعها الشاعر المحدث «لتزيين» كلامه لفظاً ومعنى وقد حبّسنا النقاد مشقة تعقبها في مقلّاتها إذ استخرجوا نماذج منها لنقدّها.

ويبدو من ملاحظاتهم أن مدار مشكلة الشعر المحدث على البديع، استعارة ومطابقة وتجنيس. ويعسر - فيما نرى - أن نبحث فيما يجعل الشعر المحدث محدثاً دون الانتباه إلى أن البديع هو مركز الثقل في المعركة النقدية.

ولعل هذه الأهمية التي يكتسبها البديع هي التي دفعت القاضي الجرجاني إلى تذييل الحد الذي وضعه لعمود الشعر في «وساطته» بفقرة توضيحية دالة على بداية انفصال الشعر المحدث عن عمود الشعر وتشكيله لعيارات أخرى في الإنتاج والتمثل الأدبيين إذ «لم تكن [العرب] تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»⁽⁸³⁾.

ويبدو أن ما كانت العرب تعتبره فصلة لا يتقوم بها الشعر الحقّ أمسى مع المحدثين عمدة القول والغاية التي يتسابق إليها المبدعون.

فمنّا لفت انتباه النقّاد أن الشعراء المتأخرين بنوا أكثر أشعارهم على التجنيس في حين أن شعر الأوائل خال أو يكاد من هذا الأسلوب. يقول الأمدي «فسرّسما خلا ديوان الشاعر المكثّر منه (أيّ التجنيس) فلا ترى فيه لفظة واحدة»⁽⁸⁴⁾. وكذا قالوا في المطابقة والاستعارة، وقد لخص ذلك الصولي عند

(83) المقصود بعمود الشعر عنده ما ذكره قبل هذا الاستدراك «وكانت العرب إنما تفصل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فاصاب وشبه ففارب وبده فأعزّ ولئن كثرت سواثر أمثاله وشوارد أبياته» [الوساطة ص 43/44] ولعلّ ذلك الاستدراك الذي انتباه في المتن مثناه حاجة الجرجاني إلى بيان خروج المحدثين عن عمود الشعر.
(84) الأمدي الموازنة ص 248.

حديثه عن البديع في شعر أبي تمام فقال «قد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيعتدّ بذلك لهم من أجل الاحسان وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره»⁽⁸⁵⁾.

يهتم من هذه الملاحظة التي أبدّاها الصولي أمران:

أولهما أن المحدثين لم يختلقوا البديع اختلاقاً وإنما هم وجدوه في أشعار الأولين، وقد أكد الأمدي مثلاً أنه موجود في أشعار الجاهليين وفي القرآن وقدم على ذلك الشاهد والحجة وأكد على حقّ أن «شأراً وأبا نواس ومسلم بن الوليد ومن تقيّلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنّ ولكنه كثير في أشعارهم فعرف في زمانهم ثم إن الطائي تفرّع فيه وأكثر منه»⁽⁸⁶⁾.

ويدلّ كل ما سبقناه على أن الشعر المحدث خارج من عمود الشعر وعليه.

فقد تلقط المحدثون ما كان مهمّشاً في شعر السابقين دافعين به إلى أقاصي هامشيتهم

ليقوم بذاته شعراً له خصائص وسمات يخالف بها الأصول التي ينحدر منها.

وثانيهما أن محاولة تأصيل الشعر المحدث في المدونة الشعرية القديمة قد أدت لأسباب جدالية - ولا شك - إلى حصر الاختلاف في جانب كمي.

فالتجنيس موجود في النصوص التأسيسية ولكنه لدى المحدثين أكثر، والمطابقة

يقف عليها المرء في أشعار الأعراب ولكنها أشدّ شيوعاً في نصوص المحدثين

والاستعارة قليلة الوجود في شعر القدامى ولكنها أُمست عند الخلف مولد الشعر

يقول الأمدي «رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار

القدامى (...) فاحتذاها (...) واستكثر منها»⁽⁸⁷⁾.

وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل: هل الفارق بين السّنة الشعرية والنصوص

الخارجة عليها - وإن جارينا القدامى في أنه كميّ - كامن في جانب تقني محض

كتزيين القصيدة بالآبيات القائمة على البديع أم أنه اختلاف في تصوّر للفعل

الإبداعيّ عموماً باعتباره فعلاً استعارياً شاملاً؟

وهما يكن من أمر هذا تصوّر فإن تركيز المحدثين على البديع مروق

بالفعل عن عمود الشعر لأنه نقض لفهوم المعنى المصيب الواضح ولبداً اللفظ

الذي يكتفي بتزيين المعنى.

(85) الصولي أخبار أبي تمام ص 38 [التفسير من عندنا]

(86) الأمدي الموازنة ص 20

(87) الأمدي الموازنة ص 240

فالتجنيس⁽⁸⁸⁾ احتفال بالشكل بما أنه قائم على اشتقاق الدلالات من مادة جذرية واحدة اشتقاقا يجعل المعنى ثنائيا بإزاء الأصوات التي تتردد أصداؤها في أرجاء البيت فتتجاوب وتتغامم بتعدد الضيق التي احتضنتها مما يؤدي إلى محاكاة الصوت للصوت واللفظ للفظ بدل أن تكون الأصوات والألفاظ مؤدية للمعنى المتلحج في الصدر، فيكون القاري بذلك مدعوا إلى تحطّي الإغراء الإيقاعي في البيت بغية التّفاذ إلى «الجوهر» أي الدلالة. فالتجنيس إذا أسرف المبدع في طلحه دعوة إلى الإطراب والإمتاع دون الإفادة والتبليغ.

ولا تقل المطابقة⁽⁸⁹⁾ عن التجنيس أثرا في الاحتفال بنية الألفاظ فقوامها بناء البيت على لفظين متقابلين مختلفين يجعلهما الشاعر محوريين لجميع لمختلف المعاني وكأنّ الكلام لا يسير بالنظم - كما شاء عمود الشعر - إلى القافية رأسا بل يوجد استقطابا «إيقاعيا - دلاليا» أثرى وأهم.

وكلّ هذا مخالف للمبدأ الذي يحدّد جودة الشعر وبلاغته «بإصابة المعنى وإدراك الغرض بالفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف لا تبلغ الهذر الرائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية»⁽⁹⁰⁾

وإذا أضفنا إلى التجنيس والمطابقة الاستعارة على النحو الذي أجراها به المحدثون أصحى سؤال البديع أخطر، وأدعى للمقابلة بعمود الشعر، «فقد كانت الشعراء تجري على نهج منها (أي الاستعارة) قريب من الاقتصاد حتى استرسل فيه أبو نغم ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدي وتبعه أكثر المحدثين بعده»⁽⁹¹⁾

فما عادت الظاهرة بذلك كمّية كما توهم النقاد وأوهموها به الناس بل ظاهرة طالت جوهر الفعل الشعري وركنه المكين: الاستعارة (بمعناها العام لا الفني المحدود) كما أشاروا إلى ذلك في بعض السياقات.

(88) يعرف الأملدي التجنيس بقوله «هو ما اشتق بعضه من بعض» (الموازنة ص 246) ويضرب مثلا عليه يسه إلى أي قام (ويشير المحقق إلى أن البيت غير موجود في الديوان) [من السبيل]

فأسلمت سلمت من الألفات ما سلمت سلام سلمى ومهما أوزق السلم

(89) يعرف الأملدي المطابق بقوله «هو مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد وإنما قيل مطابقا لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادا واحتلفا في المعنى» (الموازنة ص 246) ومثاله بيت أبي تمام [من الكامل]

قد لأن أكثر ما ترصد وتعضد خشن وإنني بالسجاج لوائق

(90) الأملدي الموازنة ص 381

(91) القاضي الجرجاني الوساطة ص 429 (السطير من عندنا)

إن سؤال البديع - وهو عندنا سؤال المحدثين المركزي - ظل مهتما في النصوص التأسيسية كما أن يكون النار في الصوان فقدحه المحدثون وطرحوه على التجربة الشعرية العربية لأسباب نرى أن صلتها «بمحنة الشعراء» في تلك الفترة وثيقة بعد أن وجدوا أنفسهم بين «لفظ قد ضيق بحاله» (....) ومعان قد أخذ عضوها وسبق إلى حيدها»⁽⁹²⁾

وقد كان النقاد على وعي كبير بهذا الإشكال وفهموا أن البديع هو المدي المطلق الذي يوصل إليه تصوّرهم للشعر وتضييقهم الخناق على الشعراء، حتى إن ابن طباطبا العلوي جعل البديع وما جرى مجراه عيار الحكم على الشعر المحدث يقول «والشعراء في عصرنا إنما يجابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم وبديع ما بغربونه من معانيهم وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم يوردونه من أشعارهم وبديع ما ينسجونه من وشي قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح (....) وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والمجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها»⁽⁹³⁾

وكثيرا ما استند الحكم النقدي على الشعر المحدث أوله إلى البديع لإبراز فضل المحدثين رغم أحدهم عن السابقين. ففي «أشعار المولدين - حسب ابن طباطبا - عجائب استفادوها ممن تقدمهم (....) وتكثر وأبداها فسلمت لهم عند أدائها لللطيف سحرهم فيها وزخرفتهم لمعانيها»⁽⁹⁴⁾

ولش كان موقف ابن طباطبا مفهوما بما أنه منظر «محنة الشعراء» فإن بعض السياقات في مؤلفات القدامى النقدية يشرع فيها النقاد البديع ويحلّونه للمحدثين باعتباره المسلك الممكن للخروج من المحنة. فكل شيء قد قيل ولم يتبق إلا إعادة قوله بطريقة مستحدثة. لذلك يمكن للشاعر المحدث أن يدعوه «حب الإغراب وشهوة التنوّق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه فيوشحه شيء من البديع ويحليه ببعض الاستعارة»⁽⁹⁵⁾

والغريب في مواقف النقاد من ظاهرة البديع أنها مترددة بين صريح قولها وخفيّة. فهي تعتبر البديع تكلّفا وتعسفا وفي أحسن الحالات مجرد زينة تلحق

(92) نفسه ص 52

(93) ابن طباطبا عيار الشعر ص 8-9

(94) نفسه ص 8

(95) القاضي الجرجاني الوساطة ص 52

بالمعنى الذي سبق إليه الأسلاف وهي مفتونة - في الآن نفسه - باصطناع المحدثين البديع وبراعتهم في زحرفة اللفظ وتجميل المعنى. فكان ما عدّه القدامى ثالوثاً هو مصدر الإمتاع الشعري. فقد كبح حماسة لفترة طويلة داخل السنة الشعرية ثم انطلق فوراً عنها مع المحدثين. فوجد النقاد أنفسهم أمام «اشتواء» البديع في تناوهم له دون «استحادته» إلا فيما قلّ ونادر. ولكن سيطرة البديع لم تكن لغاية الاكتفاء بوظيفة التوشيح بل قلبت معادلات «النظرية الشعرية» أصلاً وأوجدت ظاهرة خطيرة هي «الإحالة» وانقطاع أسباب الفهم بين القارئ والمبدع «فأبو تمام (مثلاً) لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها محطاً أو محيلاً عن الغرض عادلاً أو مستعيراً استعارة قبيحة أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس (...) حتى لا يفهم ولا يوجد له مخرج»⁽⁹⁶⁾

لهذا نفهم عدّة التحامل على البديع، فهو مصدر التذاذز ولكنه مولد لليس والغموض. وبين مقتضيات المتعة والحاجة إلى الفهم اختلت المعادلات وتعمق الإشكال بأن وضعت نظرية البيان موضع تساؤل مؤدّ حتماً إلى إعادة التفكير في مفهوم الشعر ووظيفته: هل هو إفهام وإفادة أم إمتاع واستلذاذ؟ هل هو قول خاضع لبنية الصواب والمنطق أم هو مجال للتخيّل يذهب فيه الشاعر بالمعاني كلّ مذهب ويتزعج بها كلّ مزعج؟ وأين تنتهي حقوق الذات المتخيلة والنصّ التخييلي لتبدأ حقوق القارئ؟

ج - سؤال الغموض

يكاد الإجماع يحصل بين النقاد على أنّ شعر المحدثين غلق لا يفهم ويصدر موقفهم هذا عن تصوّر مبديئي لشدّ ما عبّروا عنه في كتاباتهم. فالشعر عندهم لا بدّ أن يجيء قريب المألّف مكشوف المعنى.

ولئن كان الغموض نتيجة منطقية لاصطناع المحدثين البديع واحتفافهم باللفظ وإغرابهم في الاستعارة فإنّ الأسلاف ربطوا البديع بالصنعة والوضوح بالطبع. فالشاعر المحدث صانع قبل كل شيء تقوم كتابته على المهارة والذرية والعلم. لذلك ارتبط الطبع في التفكير النقدي القديم بمُتبعي العمود وارتبطت الصنعة بالمراقبين عليه. وقد كان العلم بالشعر حجة مزدوجة الوظيفة في

(96) الأمدى الموازنة ص 48 (السطير من عندنا)

المساجلات المعقودة حول الشعر المحدث، إذ اعتبرها خصوم أبي تمام ادّعاء وتكلّفاً جعلاه «يتعمّد أن يدلّ في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب فيعمد لإدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره»⁽⁹⁷⁾. واعتبرها أصحابه أمانة فضل وعنوان مزية إذ «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم»⁽⁹⁸⁾.

ويبدو أنّ مدار السّجال لم يكن على العلم بالشعر في حدّ ذاته أو الطبع وغفو البديهة بل على ما تؤوّل إليه المعرفة والصنعة من تغميض للقصيدة وتلبّيس للمعنى. وأية ذلك أنّ الأمدى نسب أبا تمام «إلى غموض المعاني ودقّتها وكثرة ما يورد بما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»⁽⁹⁹⁾. وهذا ما جعل شعره مختلفاً عن شعر الأوائل مقارناً لعمود الشعر خارجاً على سميت أهل العربية.

ولا يتفصل هذا الخروج في سنة الكتابة عن قفا الورقة أي الخروج عن سنة القراءة. فقد انقطعت أسباب الوصل بين نوع من القراء وبين الشعر المحدث حتى جاء رجلاّن إلى أبي تمام وسألاه «لم تقول ما لا يفهم فقال لم لا تفهمان ما يقال»⁽¹⁰⁰⁾. ورغم طابع التندر الذي تضمنه هذا الخبر فإنّه يحقي في نظرنّا حقيقة المشكلة التي يطرحها الشعر المحدث. إنّها مشكلة قراءة. فقد تبدّل رسم الكتابة وظلّت عادات القراءة ثابتة. وهو صراع بين أفق انتظار موجود مألوف وأفق انتظار جديد يستدعيه النصّ ولا يحجب!

ولسنا نلقي على قراء الشعر المحدث مسؤولية تعطلّ الفهم لأنّ ما يستشعره القارئ من عجز عن فكّ ما انغلق من المعاني إنّما هو إجابة بالسلب على سؤال طرحه النصّ وعلى حوافز جمالية غرسها المبدع فيه فلم تلق عند المتقبل غير الصّد والتّفور. فأبو تمام كان «يغوص على المعاني ولا يريد أن يعطل بيتاً من كلام مستغلق»⁽¹⁰¹⁾ ويحتلب المعاني الغامضة ويقصد «الأغراض الخفية»⁽¹⁰²⁾.

(97) الأمدى الموازنة ص 29

(98) نفسه ص 25

(99) نفسه ص 10 (السطير من عندنا)

(100) نفسه ص 23 وأورد المرزباني القول مع شيء من الاختلاف يقول «قال له رجل يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما لا يعرف فقال وانت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ (المرزباني الموشح ص 499)

(101) المرزباني الموشح ص 479

(102) القاضي الجرجاني الوساطة ص 19

فأدى به «توسيع اللفظ» وتعميق المعنى على حدّ عبارة المروقي⁽¹⁰³⁾ إلى درجة يعرق معها «إغراقا مستحيلا في العقول»⁽¹⁰⁴⁾ ومن شدّة غوصه على المجال⁽¹⁰⁵⁾.

وليس يخفى أنّ هذا المذهب في الكتابة لا يقوم على ساق بالنسبة إلى النظرية القديمة القديمة بما أنّه مناف لمبدأ المعنى المكشوف الذي يقف عليه القارئ من ظاهري اللفظ. فالبحث عن «المعاني الدفّاق» يفترض كذّ الرؤية وإعمال العقل لاحتلاها تماما حتى في الوجود من علاقات بين الأشياء. هذا فهو يحتاج إلى قارئ «غوّاص» على المعاني فاعمل في استدراجها من مظانها لا ينتظرها ثانية عارية مكشوفة، فصار بذلك ما أتى به المحدثون «لا يعلم غرضه» () إلا مع الكذّ والفكر وطول التأمل بل إنّ بعضه «لا يعرف معناه إلا بالظنّ والحدس»⁽¹⁰⁶⁾ فكيف بني النصّ على اللبس والشركة فإنّ فهمه ما عاد أحاديثا بل متعددا مؤشّرا على الاحتمال والتّرجيح أي الدّهاب فيه بقدر ما تحتمل إمكانات اللّغة الفنّية إلى حدّ الاختلاف اختلافا مائتا حمل الكلام على محامل من المحاور كثيرة تصبّح كلّها بما أنّ النصّ لا يقدّم معرفة يقينية بل مشروع معرفة يساهم فيه المتقبّل بعقله وفكره.

فما عادت القراءة: قراءة الشعر المحدث عملية مريحة بل بممارسة ذهنية عسيرة تتطلب جهادا وإجهادا وعتلا لا يقلّ حدة عن عنت الكتابة وجهاد المبدع في بحثه الدّؤوب عن لغة يقول بها الوجود ينحتها من قلبه ولا يستذكرها من الرّصيد الشعريّ المستقرّ. وقد تقفّض القدامي إلى هذا واعتبروا أنّ الشعر المحدث «لا يصل إلى القلب إلّا بعد إتعاب الفكر وكذّ الخاطر فإنّ ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة»⁽¹⁰⁷⁾.

ويطرح الشعر المحدث - إذ يبسط سؤال الغموض - قضيتين أساسيتين: الأولى هي تخطي المفهوم السائد للشعر والثانية هي البحث عن قارئ قادر على تجاوز سنة القراءة.

(103) المروقي مقدمة ديوان الخماسة ص 4

(104) المرزبان الموشع ص 438

(105) نفسه ص 499

(106) الأمدي الموازنة ص 125

(107) القاضي الجرجاني الوساطة ص 19

لقد فهم معارضو الشعر المحدث وأنصاره القضية الأولى بطريقة مضطربة ولكنها دالة إذ اعتبروا أنّ دأبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية والفاظ غريبة فلماذا سمع شعره الأعرابي لم يفهمه⁽¹⁰⁸⁾. وقد أورد الأمدي هذه الملاحظة مرتين على الأقل: مرة على لسان أصحاب السخري والثانية على لسان أصحاب أبي تمام وهي جديرة بالاعتناء. فالأعرابي هو المخرج لشعر أبي تمام من مجال الإفهام والوضوح والمقصود بالأعرابي هنا الأعرابي على وجه الحقيقة والأعرابي تجوّزا أي من توسّخت في فهمه معايير الذوق القديمة في تقبل النصوص وتفويضها. ويعني ذلك من ناحية جمالية تضارب الخطاب النقديّ السائد مع الجمالية التي يؤسّسها الشعر المحدث، فيحمل حمل القديم ليرد بعد ذلك على قائله موسوما بالفساد والإحالة والمروقي.

أما ما وسم به الشعر المحدث من إغراب وفلسفة فهو ادعى إلى الاهتمام والانتباه. ولا يخفى ما يثيره هذا «الانتباه» من حيرة إذا ما رما تفحص فحواء وتبين مدى وجاهته بالاحتكام إلى النصوص الشعرية ذاتها. فمما لا شكّ فيه أنّ الشعر المحدث حتى لدى القدماء قول شعريّ أساسا وإن كابر بعضهم لا أثر لمقولات الفلسفة ومصطلحاتها ومفاهيمها فيه.

نحتاج في فهم هذا الادّعاء إلى التذكير بأنّ الفلسفة في الثقافة العربية الكلاسيكية كثيرا ما كانت تقابل الشريعة. ويقوم هذا التقابل فيما تقدّر على الاختلاف بينهما في المنطلقات المعرفية والرؤية للعالم التي يفرضها كلاهما. وقد قام التقابل أيضا بين المعرفة التي يعرضها الشعر والمعرفة التي تقدمها الشريعة إلى أن أقرّ النقاد أنّ «الدين بمعزل عن الشعر»⁽¹⁰⁹⁾. وإذا نظرنا إلى الرّابط بين هياكل التعبير هذه والمميّز بينهما في آن واحد وجدنا أنّ كلا من الشعر والفلسفة والشريعة نشاط تأويلي للوجود يحدّد علاقة ما بالكون اعتمادا على لغة خاصة. فالفلسفة نشاط ذهنيّ مختلف من جهة تصوّره للكون عن موروث العرب الفكريّ قبل نزول الوحي (أي شعرهم وأمثالهم) ويختلف عن الوحي ذاته.

ويحتاج الرّبط بين الفلسفة والشعر المحدث إلى إشارة أخرى حتّى نتبيّن أصله وأبعاده. فقد كان شعر القدامي مصدر معرفة فهو ديوانهم وجمع علمهم ومورد نظرهم إلى الوجود كما عبّر عن ذلك ابن رشيق في عبارة له شائعة⁽¹¹⁰⁾ حتى

(108) الأمدي الموازنة ص 27

(109) القاضي الجرجاني الوساطة ص 64

(110) ابن رشيق العمدة ص 65

إن الملاحظ ينكس، على أشعار العرب لرد أقوال «صاحب المنطق» (أي أرسطو) متى خالف كلامه في هذه المسألة أو تلك من مسائل الحيوان مأثور العرب وشعرهم وتصوّرهم. فيقول مثلاً عند الحديث عن العقاب «هذا قول صاحب المنطق في عنوق العقاب وجفاتها بأولادها أما أشعار العرب فهي تدل على خلاف ذلك»⁽¹¹¹⁾.

وبناء على ما تقدم نفهم أن وسم الشعر المحدث بالفلسفة قد يعود إلى صعوبة فهمه، وهي شبيهة بصعوبة فهم الفلسفة، ولكنه تعبير أيضاً عن اختلاف المعرفة التي يقدمها هذا الضرب من الكتابة الشعرية عن المعرفة التي رشحها في القلوب شعر الأقدمين. وقد يعني ذلك أن الشعر المحدث يتجاوز في عمقه التجسس والاستعارة والبيان والنيس ليقترح مقاربة جديدة للوجود متجهة لمعارف معبرة للمعارف التي أنشأها الأقدمون وبنوا عليها نظرتهم إلى الكون والإنسان. وعلى هذا النحو يرتبط سؤال الغموض بالنظرة الجديدة التي كان المحدثون يلمسون ملامحها. إنها قضية علاقة اللغة بالكون، هل تكتفي بوصف الظاهر وتقل المألوف أم تعوض مستكشفة كنه الأشياء والوشائج الخفية القائمة بينها؟ هل ترى الوجود واضحاً فتتلقفه لتعكسه باعتباره مرجعاً أم تستكشف طاقاتها الكامنة فيها للفعل في الوجود وإعادة ترتيب أشيائه وفق منطق الإنسان كائناً متخيلاً؟

لقد كان موقف الشعر المحدث في عمومها اجابة لا تحلو من تحد عن فكرة أن كل شيء قد قيل، فسمى إلى أن يبرز أن هناك دقائق خافية ولطائف مندسة فيها يبدو واضحاً وتحتاج إلى أن يقال فتتج عن ذلك ما اعتبره النقاد «تلعلاً في التصعب»⁽¹¹²⁾ و«نزوعاً في الإبداع»⁽¹¹³⁾ و«اعتسافاً» و«توعيراً لللفظ» و«تغميضاً للمعنى» حتى لكأنها ظواهر معزولة ونواح من الخطأ في الكتابة دون الانتباه إلى أن تكررها في النصوص وتعاودها جعلها سمة مفيدة تنبئ بشعرية جديدة تتطلب شكلاً مختلفاً من أشكال ممارستها وفهمها.

من هنا نرى أن الغموض في الشعر المحدث يعود إلى تصوّر جديد للشعر كتابة ووظيفة. فهو عند أصحابه ومن خلال تجربتهم الشعرية كسر لأحادية

العلاقة بين نظام المعنى ونظام اللفظ بصل حد قلب العلاقات بين النظامين ليخلق النص مرجعه الخاص مولداً لغته المتفردة واسطلاحاتها الشعرية الشخصية. وهذا ما يفتح الباب واسعاً للطن والحدس على حد عبارة الأمدى أي لتعدد المعنى وإمكانيات التأويل. ولعل هذا التصور كان يدفع إلى البحث عن الأفق الجديد الذي يرسمه النص المحدث، وإلى تحديد «جمالية الغموض» بدل التمسك بمعايير بلاغية وجمالية مستبطة من مدونة أخرى وتطبيقها على مدونة جديدة فينتج عن ذلك ما نتج تاريخياً أي التمايز بين الشعر المحدث والخطاب النقدي المعاصر له.

وتتخطى مفهوم الكتابة السائد يتخطى الشعر المحدث في اللحظة نفسها معايير القراءة السائدة. فالقارئ كائن تاريخي ولا ريب ومن ثمة فاحكامه التقويمية ملازمة للتاريخ. ومادام القارئ يعتدي الأسلاف وطرائقهم في بلوغ المعنى ويقتدي بمعاييرهم في تذوق النصوص ويتبع مسالكهم في تناول الأدب فإنه لن يصيب من معاني المحدثين ولو نزراً يسيراً. فالشعر المحدث يتطلب من قارئه تغيير ذاكرته التي يقرأ بها النصوص نسباً لأن الذاكرة هي اللفة والعادة، والاستعداد إلى أن يخترق النص أفق انتظاره اختراقاً حتى يخيب توقعه فيغنم من تلك الحيلة ما به يشري تجربته الجمالية. فكما أن شعر المحدثين «لا يشبه شعر الأوائل» فإن قارئه ينبغي ألا يتشبه بأسلافه من القراء. والآن يعتدي منازعهم في تشقيق النصوص.

3 - الشعر المحدث وقراءه : نحو إعادة تأسيس الخطاب النقدي

تبين لنا مما سبق أن «المعاهدة الأدبية» القائمة بين الشاعر المحدث وقارئه المعاصر له قد نسخت، وأن أفق الانتظار قد اخترق فانسدت منافذ التواصل الأدبي وكان الغموض وكانت الأزمة: أزمة القراءة. ونحن لا نظن أن السنة الأدبية ترضى بتلك الحيلة لأن مصدرها اختراع مناقض لأصول القول الأدبي عند العرب، وغرابة تحطت الحدود المرسومة لها داخل «النظرية البيانية» العربية، ولتنقل بعبارة مجملية، إن مراسم القراءة تبدلت.

(111) الجاحظ الحيوان ج 7 - ص 37

(112) القاضي الجرجاني الوساطة ص 19

(113) المروفي مقدمة ديوان الحماسة ص 4

وقد أعرب أبو بكر الصولي عند دفاعه عن أبي تمام عن حسن تقديره
 جعله يطرح هذه القضية طرحاً مهماً بما أنه يكشف عن تاريخه الموقف من المحدث
 المحدث وعن صلته بتحرية القراء الجمالية.

وإذا تجاوزنا بعض الآراء التي نعتقد أن الصولي قد دفع إليها دفاعاً عن
 الجدال ومزلقه إضافة إلى تحمسه المفرط في مناصرة أبي تمام ⁽¹¹⁴⁾ فإننا نجد
 رفض التقاد لشعر أبي تمام ومن ورائه الشعر المحدث عمومًا بقصور
 النقدية. فقد أكد على التباعد بين انصياح التقاد إلى ما سطر من سبل في الشعر
 الأشعار وإلى ما وجد من معايير جمالية تحدّد الجيد من الرديء. وكان عنوان
 الكتابة والمسالك الجديدة التي أتبعها بعد أن طرحت إهاب الاحتذاء.

إن الشعر المحدث حسب الصولي ظلّ مدوّنة تنتظر ناقدًا عالمًا يعلو مرتبة
 الفداة فيها ويقف على جهات المزية والفضل أي يبرز شعريتها. إنه نصّ مهم
 بدون خطاب نقديّ يحتضنه احتضان تفحص موضوعي لا احتضان استهزاء
 وإقصاء من دنيا الشعر. ولهذا اجتنبه بعض العلماء فهم لم يجدوا في شعر
 المحدثين من عهد بشار أئمة كائمتهم ولا رواة كرواتهم الذين تجمع فيهم
 شرائطهم ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه فعاذروهم ⁽¹¹⁵⁾

ويقوم الصولي مقارنة جديرة بالاهتمام بين الشعر المحدث وشعر الأوائل
 الذي تبناه خطاب نقديّ تشكّل تاريخيًا فاستخرج قوانين كتابته وملاحع شعرية.
 فعدا شعر الأوائل واضحاً مفهوماً بيّناً. ويعني ذلك أن بيان شعر الأقدمين لا يبي
 من النصّ ذاته ولا هو موجود في ظاهر اللفظ أصلاً ولكن أشعارهم «ذلّت» للشارح
 وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم وراضوا معانيها فهم يفرّزون
 سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجدادة جيدها وعيب رديتها ⁽¹¹⁶⁾

(114) من هذه الآراء التي نعتبرها قليلة الأهمية جعل الصولي أنصار أبي تمام من العلماء المرموقين
 وحضوره من الجهلاء الأدعياء (انظر ص 15) واعتباره الحسد والجهل بالشعر سبباً في معاداة (المر
 ص 32) ومثل هذا التفكير لا يفرّد به الصولي بل نجده عند القاضي الجرجاني على رصانه في تاريخ
 القضية يقول: «... نسمع من حفاظ اللغة ومن جملة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين فإن أحد
 يشد البيت فيستحسنه ويستحيده (...). فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعره زمانه كتب قد
 ونقص قوله وراى تلك الغضاصة أهون محملاً وأقلّ مرزاة من تسليم فضيلة لمحدث والافراق بالاجبة
 لولده» (الوساطة ص 50) وقد تكون الظاهرة صحيحة لكن افادتها قليلة

(115) الصولي أخبار أبي تمام ص 14

(116) نفسه ص 14

ونظمي كلام الصولي - فيها يبدو لنا - نظرية تاريخية جمالية للمسألة. فليس
 الشعر - سواء أكان قديماً أم حديثاً - شفاهاً في ذاته وإنما هو قائم على ضرب من
 العموم واللبس يحتاج إلى خطاب نقديّ يضطره ويضطلع به لإخراجه من الخفي
 إلى جلي. وهذا ما لم يتوفر لشعر المحدثين إلى زمن الصولي على الأقل. فما كان
 الشعر المحدث غامضاً بسبب قصور كائن في أصحابه بقصد بهم عن بلوغ ما يراد
 من مراتب البيان ومدارج الإفصاح بل هو غامض لأن قراءه لم بالقوة بعد فيقيّدوا
 الناظر منه ويعوضوا على المعنى الغلق فيه.

ومن ثمة فإن بلوغ المعنى - وهو أم القضايا في الفهم والتفكير - لا ينسب إلا
 إذا أمكن للخطاب النقديّ على الشعر المحدث أن يوجد عادات في القراءة
 مسطورة وطرائق في التفكير مصبوبة وأنماطاً في الفهم مخصوصة تفتح ما الغلق عن
 الفهم وتحلّ ما أشكل من المقاصد. وقد استطاع الخطاب النقديّ الدائر على
 مدوّنة الأقدمين أن يفتح شبكة قراءة محكمة تميّز الجيد من الرديء بمقاييس
 ليست من أصل الشعر بقدر ما هي من صنع قراء فترة من التاريخ معلومة، لكنها
 قامت بعد ذلك آلية جمالية مجردة تطبق على كلّ نصّ - بما في ذلك نصوص
 المحدثين - فيوسم بها هذا النصّ بالجودة أو ذاك بالرداءة دون اعتبار لتغير طرائق
 الكتابة وتبدّل سنن الإبداع.

ومن هذه الزاوية يكون كلام الصولي خطيراً. فهو يعيد تأسيس مشكلة
 الفهم والتفكير في بعدها التأويلي العام والجمالي الخاص، إذ لعلاقة القارئ بالنصّ
 مظهران:

أولها: مظهر جماليّ كامن في النصّ وما اندسّ فيه من عناصر إثارة هي
 بمثابة الأسئلة التي تنتظر استيعاب القارئ لها وإجابته عليها، فالفهم من هذه
 الناحية وليد ممارسة لنصّ مفرد له خصائصه وسنانه.

وثانيها: مظهر تاريخي يرتبط فيه الجمال بالمدوّنة الغائبة آنياً والحاضرة في
 ذهن القارئ باعتبارها سنات عامة توجه الذوق وتحدّد للنصّ أسباب المزية فيه
 وضدّها. فذاكرة القارئ تعجّ بالأحكام التقييمية المتولّدة عن تجربة سابقة في
 تقبّل الآثار. وأخطر ما في الأمر أن تلك الذاكرة لا ترى في النصوص - زمن قراءتها
 - المفرد المستحدث بل المشترك المألوف ولا ترى الخاصّ المستطرق بل المعالم النصّية
 المعهودة فتخيب النظرة لا بحالة وبردة النصّ على صاحبه.

ومناه على هذين المظهرين فإن التباس الشعر المحدث على قراء عصره إلى يعود إلى انسلخ سنة الأوائل في الكتابة دون أن تنتسخ سنة القراءة. فقل الشعر المحدث مقترا إلى «قراء محدثين» يستنبطون من المدونة الجديدة سياتها وأمارات إحداثها. ومادام أفق الانتظار الجديد لم يتشكل بعد في وعي القراء فإن حية التوقع لا مفر منها. وهي لا تؤذي في التصور القديم إلا إلى سوء الفهم والحد بدل المتعة والضرب في قباني العراية.

هذا يكون الصراع النقدي - في عمقه - دائرا بين أفق انتظار تشكل من تطابق نظام المعايير مع النصوص المقروءة وبين أفق انتظار آخر كامن في النص المحدث يشي به ويحمله في أعطافه علامات منصوبة تنتظر جمهورا من القراء يهتدي بها ويستجلي رسومها ويستطلق صمتها فتفصح عن مكتوبها عسى أن تنحل بذلك عقدة الفهم وتبرز الذائقة الجديدة باعتبارها نظاما إحيائيا معترفا به يستدعي بالضرورة - ويا للمفارقة - نصا مارقا يعامر بوجوده في لعبة الهدم والتأسيس وخلق المعايير وموتها.

وعلى هذا النحو تكون قضية الشعر المحدث حسب الصولي متولدة من وجود نص بكر دون قارئ متجرد من إهاب الاقتداء والاتباع في قراءته طارحا بظاهر اليد السنة المتبعة في التقليل. ويكون مشروعه بذلك محاولة لإعادة تأسيس الخطأ النقدي بإقحامه في دائرة التاريخ حتى لا يظل مسيطرا على النصوص بل متفاعلا مع مستحدثاتها متتبعا لطريق الأفانين في الكتابة محتضنا لمغامرات البحث في اللغة كاشفا عمق التجربة الإبداعية مكتشفا «لذة الجديد».

تبيين لنا من خلال هذا الفصل أن الشعر المحدث كان إنباء يتحول في التجربة الشعرية العربية رمى من ورائه أصحابه إلى ذلك قواعد الكتابة السائدة لإحلال عبارات جمالية في النظم «جديدة» محلها مما يعنى زعزعة أفق الانتظار السائد وفتح مسلك جديد في مجال التدقيق الأدبي.

وقد سعينا - اعتمادا على آراء النقاد في بعض ما قال المحدثون - إلى الوقوف على مظاهر العدول ومخالفة سنن العمود لفظا ومعنى وتركيبا وصورة، ثم سعينا إلى تبيين معالم الطريق الموصلة إلى ضبط «شعرية النص المحدث» فوجدناها خارجة من صلب النص «القديم» تجاوزا لبعض سماته ودفعها لبعضها الآخر إلى أقاص ظلت مضمرة خفية.

وقد أقضت هذه الممارسة الجمالية إلى شيء من الارتباك في مستوى التقليل ماناه تلك المسارات الجديدة التي اتخذها القول المحدث وأوغل فيها أحيانا حتى بدت ملتبسة مشككة، محادفة بعض النقاد إلى اعتبارها اختراعا لا عهد لأصول الإنشاء العربي به.

هذا يوهم كلام النقاد بأن الشعر المحدث خارج مطلقا عن عمود الشعر، وهو رأي يحتاج - فيما نقدر - إلى شيء من التدقيق والتحري عسى أن ننزل تصور القدامى أنفسهم لقضية النص المحدث منزلة التي يجدر به أن يحتلها.

الفصل الثالث : تداعيل آفاق الاضطراب

ليس التسلسل من حقل الشعر المحدث من التجديد مهم في حد ذاته بل المهم من وجهة النظر التي ينطلق منها في هذا البحث، هو مدى تأثيره في تغيير آفاق الاضطراب. فالتجديد حاصل باعتباره مقولة تاريخية لا جمالية. فقد البرز ما سبق من التحليل أن القدماء انصطبوا إلى اختلاف تجربة المحدثين عن تجربة الأجداد فوضعوها في سلسلة تتابع داخل السنّة الشعرية العربية، وأبرزوا على نحو لا يخلو من الارتباك والتداعيل بعض خصائص النص المحدث.

وهذه المقاربة التي تناول بها النقاد العرب ظاهرة التجديد هي التي دفعتنا إلى اعتبارها مقولة تاريخية. قد البت تجربة المحدثين على ضرب من محاراة عمود الشعر واختراقه في آن واحد.

أما المجازاة فالقرينة الدالة عليها هي أن القول الموسوم بالإحداث لم ترفضه السنّة الشعرية كلّها وإنما طال الرقص ما أفرط أصحابه في استعمال البديع حتى أوقع في المحال والغموض. ولهذا نعتقد أن مبدأ البديع حظي بشبه إجماع إلى حد اعتبار «المحدثين» لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع⁽¹⁷⁷⁾.

وأما الاختراق فيشهد عليه ذلك التذاع الذي قام بين خصوم وأنصار يتهم بعضهم البعض معبرين - كما أسلفنا القول - عن طرح الشعر المحدث لأسئلة جديدة نسبياً على الوعي الجمالي العربي.

ولكن القضية التي تشغلنا تحظى الوعي التاريخي بتجربة الإحداث الشعري - فأمورها هيّن بين - لتصل بالبعد الجمالي الصّرف منه. فهل أسس النصّ المحدث معايير جديدة في الكتابة رشحته لتغيير الذوق الأدبي أم قصرت به

(177) ابن المعتز: كتاب البديع، أعاد طبعه كرنتشوفسكي، بيروت، دار السويدي، 1982، ص 3.

المبدعين دون أن تخرج خروجاً مطلقاً على العمود ونقلب العبارات التي كبرها
الدوق السادس؟

1 - نسبية العمود

نوعهم مؤلفات القدامى - للوهلة الأولى - بأن الخروج على عمود الشعر ظاهرة
يختص بها المحدثون، فحل الأمثلة التي يعتمد عليها النقاد والبالغون لبيان هذا
«الخطأ» أو ذلك في الاستعمال الفني للغة مستمد من أقوال المحدثين⁽¹¹⁸⁾ ولا
يغنى أيضاً ما في انتقادات القدامى من خلط بين الخطأ في الاستعمال - وهو متفكر
في ديوان كل شاعر - والعدول الجمالي عن المعيار عدولاً متعمداً قائماً على تصور
للفعل الفني يختلف عن تصور العمود⁽¹¹⁹⁾.

وما لم نميز بين هذين المستويين فإن الظاهرة التي تعود إلى قلة التمكن من
وسائل الصناعة الشعرية فسي عدولاً جمالياً. وهو ما لا سبيل إلى اعتياده مقياساً
أو الاطمئنان إليه لأن الفارق بين الجواز الشعري والخطأ غير المقصود والعدول
الجمالي لا بد أن يظل قائماً وإلا التبس الأمر بين مذاهب الفن من جهة وعدم خلق
الأحد بعنائها من جهة أخرى.

وإذا أنعمنا النظر في كتب النقاد ألفينا أنها لا تخلو أيضاً من لحظة الفحول
من الشعراء المؤسسين. ولكن من الضروري أن نتيين - بالعودة إلى ما أوردوه من
أشعار القدامى - مدى خروجها على معايير العمود⁽¹²⁰⁾.

(118) يراجع في ذلك ما يقدمه ابن المعتز في «كتاب البديع» (المعطيات نفسها) عقب كل باب من
أبواب البديع الخمسة في الصفحات 32-34-46-53-56.

(119) قد يعود «الخطأ» إلى حوار أو رخصة شعرية من باب التوسيع على الشعراء، يقول القاضي
الخرجاني «لنفصل آثار ظاهرة وللتقدم شواهد صادقة فمتى وجدت تلك الآثار وشهدت هذه الشواهد
فصاحبها فاضل متقدم فإن عثر له من بعد على زلة ووجدت له بعقب الإحسان حقوة انتحل له قدر
صادق أو رخصة سائلة فإن أعوز قبل زلة عالم وقيل من حلائمها...» (الوساطة ص 4) (التسطير من
عدنا).

(120) ذهب الباحث توفيق الزبيدي - وهو محقق مبدئياً فيما ذهب إليه - إلى اعتبار كل الشعراء بما في ذلك
المؤسسون لم يلتزموا بكل شروط العمود وله حججه من مصنفات القدامى ولكننا نرى أن الأمر يحتاج
إلى مزيد من التدقيق في ضوء الفصل الذي نقرحه بين «الخطأ» و«العدول الجمالي» (عمود الشعر - سبق
ذكره - ص 47).

تقودنا الملاحظات السابقة إلى الإقرار - مع بعض الباحثين - بأن «النقاد
(كانوا) واعين بنسبة تحقيق العمود»⁽¹²¹⁾.

فلش كان العمود نصاً جامعاً لمظاهر المزية كلها متعالياً عن كل إنجاز فؤله
يظل بالنسبة إلى المبدع مرتبة بعيدة المال لا يرقى إليها إلا «المقلد المعظم» بعبارة
المرزوقي وقدر الشعراء التردد في بلوغها بين الإصابة والخطأ وكل «بقدر سهته
منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان»⁽¹²²⁾.

ولا يتعلق الأمر هنا - فيما نعتقد - بمفهوم «التوسط» و«الفصيلة» مقياسين
للكلام البليغ⁽¹²³⁾ بقدر ما يتعلق بالفروق القائم باستمرار بين النموذج ونحسبه
أو بين «النص الجامع» و«النص المقدر».

فالنص الجامع مجال العلم بالكليات وترسيخ الثوابت ورسم القوانين فلا
مناص له من أن يحاصر كل تعدد ويهمل الفوارق، في حين أن النص المفرد ممارسة
تهتدي بقوانين اللعبة الشعرية دون شك لكنه تعبير عن مهارة المبدع وبزعامته
وأهوائه تثبتنا لحقه في العدول عن مألوف السن والاختلاف عن الإجماع القائم.
من هنا تتأني مظاهر الانقصال والانصال بين القاعدة والعدول وفي هذا يكمن
الرهان الجمالي: هل يستطيع النص المفرد بموجب الأسئلة الجمالية التي يطرحها
أن يؤسس معايير فنية جديدة، تخلق بتراكمها سنة في الكتابة والقراءة مخالفة للسنة
القائمة؟

في هذا الإطار الجمالي يمكننا أن نسأل عن حظ الشعر المحدث من
التغيير: تغيير أفق الانتظار، هل استطاع خرقه في اتجاه بناء جمالية جديدة أم أنه
ظل تنوعاً على أصل واحد وممارسة في صلب العمود وإن بدت على هامشه؟

(121) الزبيدي توفيق، عمود الشعر سبق ذكره ص 47.

(122) المرزوقي مقدمة ديوان الحماسة ص 17.

(123) لا نوافق في هذه النقطة ما ذهب إليه توفيق الزبيدي من أن تحقيق شروط عمود الشعر كلها غير
ممكّن وإنما الفضل كله في «التوسط» فكلام المرزوقي واضح لا يحتاج إلى تأويل وقد أورد الزبيدي عنه
يقول «فهذه الحصيل عمود الشعر عند العرب فمن لزمها بحفظها ونسى شعره عليها فهو عندهم المقلد
المعظم والحسن المقدم...» (المرزوقي، مقدمة ديوان الحماسة ص 17) كما أن صلة مفهوم الطبع بعمود
الشعر معقدة - فيما نرى - لأن الطبع لا يجر بالضرورة إلى «غفو الكلام» إضافة إلى أنه عند النقاد القدامى
ليس قريحة متغلثة من كل عقله بقدر ما هو استعداد بعاضده العلم وقد أشار إلى ذلك الشيخ ابن عاشور
في شرحه لمقدمة المرزوقي ص 86.

يبدو عمود الشعر في كتابات الأسلاف «أفقاً لا ينتظار منغلقاً»⁽¹²⁴⁾، يلغى الأفق الذي ترسمه التجربة المحدثة من حيث هي جدول في بعض مستويات الكتابة عن النقط النقاد والرسم السائد.

وأية ذلك أنهم ألجأوا على التقابل المطلق بين القديم والمحدثين وأصلين وصلاً محتملاً بين القديم وعمود الشعر من جهة وبين المحدثين والخروج على العمود من جهة أخرى. ولا يضعف من هذا التقابل احتجاجهم ببعض أعطاء المؤسسين اعتذاراً لبعض كلام المحدثين، إذ كان الاعتقاد في أن المحدثين يارفعون عن السمت واستغوا في صريح أفواههم وتغفها.

لهذا ارتبط التقابل بين التجربة الأم والتجربة اللاخفة في الشعر العربي بقضية لشد ما ألح عليها النقاد هي قضية «الطبع» و«الضعة». فقصر الطبع - أو كاد - على السابقين حتى وسعوا شعرهم «بلطف المعنى» و«حلاوة اللفظ» و«الصفاء» والخبريان كالماء. ورسمي المحدثون في ضرب في التهجين غالباً بـ«الضعة» حتى حمل كلامهم على «التعطل» و«التكلف» و«السرف».

ومهما يكن سعي القديم إلى الموازنة بين فضائل الطبع ومزايا الضعة قائماً على رغبة في إنصاف كل فريق فإن واقع أحكامهم التي أصدروها بشأن كل قول شعري ظل مشدوداً إلى ثنائية «التقليد المطبوع» و«الطريف المصنوع». فالتقليد هو المجمع عليه لأنه «سليم السبك» «متبع للنهج» «شبيه بطرائق الأعراب». إنه عبارة دقيقة مألوف، أما الطريف فمختلف فيه لأنه قائم على «البراعة» و«الافتقار» «خارج على النهج» «مبتني على «البديع» و«الإغراب». إنه شعر بدعة⁽¹²⁵⁾.

(124) استوحى هذا مفهوم من قدامار (Gadamer) الذي أخذ بدوره من نقد هينكه (Nietzsche) النظرية التاريخية إلى الأسطورة والعبارة بالعربية هي (Un horizon ferme) مع الإشارة إلى الفارق بين استعمال هذا المصطلح في سياق حداثي ونسبي الذي حمله عليه قدامار في كتابه راجع: Gadamer (H.G.) Vérité et méthode. Paris, seuil, 1975, P.144.

(125) كل المصطلحات الواردة بين قوسين مستمدة أساساً من كلام المارزويقي في مقدمته الديوان أخبار مشربة بعد حديث عن أبواب حمود الشعر. لذلك شعر نحلي على صفحتي استلزاماً بها كل تلك المصطلحات وإحاطة بها ص 13-12.

وبناء على هذا التقابل تستدعي المقدمات التالية بصورة جدولية في ذهن النقاد كما يوضح ذلك هذا الرسم:

شعر القديم

- « متبع لعمود الشعر
- « مطبوع
- « قائم على الإعراب
- « سليم السبك
- « مجمع عليه
- « عار من البديع

مألوف

شعر المحدثين

- « خارج على عمود الشعر
- « مصنوع
- « قائم على الإغراب
- « كامل البراعة
- « مختلف فيه
- « مبتني على البديع

مبتدع

على هذا النحو المجرد يكون عمود الشعر ظاهرياً «أفقاً منغلقاً» لأنه نظام إحاطي يقضي كل كلام لا يطابق معايير - فهو سنة قراءة يستند إليها القارئ - لحظة مقارنته للنص عموماً - بما في ذلك النص المحدث - مستكفاً من معامرة الدخول في الأفق الغريب الذي يقترحه المحدثون على حدّ تعبير قدامار [Gadamer]⁽¹²⁶⁾.

ولكن هل يمكن لسنة شعرية نقدية أن تكون على هذا القدر من الانغلاق الذي تبرزه كتب النقاد وتبقى مع ذلك حية مؤثرة في الأتوق والاحتيراث

Gadamer (H.G.) op.cit.P.144 (126).

الجمالية؟ وهل ظل موقف النقاد الجمالي ثابتاً دون أن تعدّل منه تجربة المحدثين ولم تعدّلاً يسيراً؟
نحتاج في الإجابة على هذه الأسئلة إلى معالجة المسألة من زاويتين: زاوية الناقد وزاوية المبدع.

أ - موقف النقاد

يتّسا فيها سبق من هذا الباب أنّ النقاد قصروا الإحداث الشعري على البديع المؤدّي إلى الإحالة، ولا يربط الإشكال عندهم برفض البديع أصلاً أو قبوله لأنّ كلامهم ظاهراً وباطناً يدور على أنّ الفرق بين القدامى والمحدثين من هذه الزاوية كمّي متردّد بين ندرة في شعر الفحول المؤسسين حدّ العياب والسنكلر في شعر اللاحقين حدّ الإسراف.

هذا لا بدّ لنا من الإقرار بأنّ النقاد لم يخرجوا كلّ الشعر المحدث من مجال البلاغة والجودة. «فلما انتهى قرض الشعر إلى المحدثين وراوا استطراب الناس لتبديع على اقتنائهم به أولعوا بتورّده إظهاراً للاقتدار وذهاباً إلى الإغراب فمن مفرط ومقتصد ومحمود فيها يأتيه ومذموم وذلك على حسب نهوض الطبع بما يحتمل ومدى قواه فيما يطلب منه ويكلف» (127).

وفي هذا اعتراف صريح ببعض فضل «الشعر المصنوع» ومزّة الشعر المحدث (128). وربما جاءت شدّة التعصّب على المحدثين من أسماهم ابن المعتز «بالعلماء باللّغة والشعر القديم» «لأنّ البديع اسم موضوع لقنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدّيين منهم» (129). فهو فنّ وإن لم يكن حديثاً في تصوّر القدامى كلّ الحداثة فإنّه يمثل مبحثاً نقدياً من مباحث «محاسن الكلام» ولم يكن

(127) المروقي مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 13 [التسطير من عندنا]

(128) الشواهد على ما يقول عديدة وكلها تسير في هذا الاتجاه بل إن الأمر واضح منذ بداية التأليف البلاغي إذ اعتبر ابن المعتز (296 هـ) في أول مصنف بلاغي مستقل مداره على «البديع» بأن إياهم «شغف به (أي البديع) حتى غلب عليه وتفرّغ فيه وأكثر منه فاحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك غفنى الأفرط ومزّة الإسراف» (كتاب البديع ص 1) «وقريب من هذا ما أورده تلميذه العسولي في «أخبار أبي تمام» ص 38 وإن كان أشدّ تعصّباً لابي تمام إذ برّاه من كل تقصير في مجال الإبداع

(129) ابن المعتز كتاب البديع ص 58

سحنة مميّزة لشعرية النّص القديم ولا صلة له بالعلم باللّغة بما أنّ مجاله العلم

بكيفيات الكلام وتصاريحه.

ولم يقتصر موقف النقاد على إدراج الشعر المحدث ببديعه في نطاق البلاغة.

بل سعوا إلى تأصيله في المدوّنة الأمّ التي مثلت مجال الاستقراء النظريّ النقدي وما أفضى إليه من قوانين وعبارات جمعت في عمود الشعر.

ولا يقوم هذا العمل التأصيلي على مجرد ردّ المحدث إلى القديم والمنتدع إلى

المألوف لنزع كلّ فضل جائي عن المحدثين بقدر ما هو تعبير عن الإحساس بوجود

حيل سرّي يصل «المدوّنة - الأمّ» بسلاستها التي ما إن ظهرت إلى الوجود حتى بدت

مقطوعة عن جذورها ومسحاً لا أصل له. فكان مجهود النقاد التطويري إثباتاً

للنسب الصريح وتوفية لحقّ الأبناء في الاعتراف لهم بانتهاهم إلى قبيلة الشعر

العربي.

ويعسر أن نعتبر هذا الضنيع حلاً للطّريف الغريب على التلبيد المألوف لأنّ

المحدثين لم يقوموا - في نظر القدامى - إلا بتجلية ما كان حقيقاً في شعر الأوّلين

وإظهار ما ظلّ مضمرًا في مدوّنتهم. ولعلّ في هذا إجابة من داخل السّنة الشعرية

على أسئلة النّص المحدث.

وإذا صحّ هذا فإنّ عمود الشعر يكون حيث قد استطاع تاريخياً أن يقف

أمام التّحدّي المطروح عليه موقفاً يحفظ تماسكه النظريّ ويقيه من سطوة الابتداع

وتأثير الجماليّة الجديدة فيه.

وبالنظر إلى موقف المبدعين من المسألة يتأكد ما ذهبت إليه في صلة الشعر

المحدث بعمود الشعر.

ب - موقف المبدع

إنّ تصوير شعر المحدثين على أنّه خروج مطلق على عمود الشعر ليقوم على

ضرب من التّسرّع في الحكم أدّى إليه في نظرنا الانسياق مع القدامى في حداثهم

المحكوم بألوان من التعصّب تعمي البصيرة النقدية عن وضع الأمور مواضعها.

فإذا أخذنا كلّ الكتابات التي نقلت إلينا أصداء تلك «المعارك النقدية»

حول الشعر المحدث، وتتبعنا شواهد بروية وأناة ثم استخرجنا ما تكرر فيها وما

كان عرضياً، ألفينا أنّ المعركة لم تكن دائرة على شعر أبي تمام كلّ بل على ما شاع

بين النقاد على أنّه من الشعر «الغلق» أو «المشكّل» وهو باب - على خطورته - قليل

كمّيّاً إذا ما قسناه بدواوين الشعراء.

وإذا خلصنا تلك الآيات التي عدت غامضة من مواقف التَّحَامُل التي ترى في الرخصة مثلا خروجاً على العمود ومن التَّأويلات المتمحولة وجدنا عدد الآيات المشكلة بسبب الأسئلة الجمالية التي تطرحها بنيتها الموضوعية أقلّ مما شاع لدى الأسلاف.

أما إذا اعتبرنا ظاهرة الإغماص عامة في الشعر لا يخلو منها ديوان شاعر قديم أو محدث كما نشهد بذلك كتب النقاد تنظيراً أو تطبيقاً فإنَّ الإشكالية المطروحة تخرج من مجال الصراع بين الطريف والتلديد لتتسمي إشكالية من صعيد جمالي يقف فيها عمود الشعر باعتباره وليد «نظرية البيان العربي» بإزاء التحارب الشعرية عسوماً.

ولنا تميل إلى الأخذ بمظهر واحد من المسألة لأنَّ «مشكل الشعر» قائم في المدونة الأم وفي مدونة المحدثين لكنه لدى المحدثين أبرز، ولأنَّ النصَّ المحدث - وإن لم يتطور حوله خطاب شعري يبرز «شعريته» - يحمل في ذاته بعض مظاهر التجديد التي لم تتوفر لنا وضع اليد إلا على جانب البديع منها.

ولكن هل كان النقاد المناصرون للشعر المحدث قاصرين بالفعل عن بلورة خطاب يحدد عمود الشعر المحدث ويستجلي أفق الانتظار الذي يستلزمه؟ لا نعتقد ذلك البتة لأنَّ الأمر في نظرنا أعمق - كما سيبين - من ظهور تجربة جديدة ظلت بدون فإريء جديد وإن كان لهذا الرأي الذي أبداه الصولي في «أخبار أبي تمام» بعض الوجاهة.

وهنا التأكيد في هذا السياق على أنَّ ما كتبه المحدثون من نصوص لا يمكن إدراجها كله في مجال «التجديد» من حيث هو مقولة جمالية بل يقتصر على بعض الآيات التي أسرف فيها أصحابها في اصطناع البديع ومصادمة الدوق الشعري النمط بالإغماض عن معايير العمود، من ذلك أن لا ي تمام «سنبالة قصيدة وثباتة مقطوعة وأكثر ما له جيد والردية» الذي له إنها هو شيء يستغل في لفظ فقط»⁽¹³⁰⁾

وليس في هذا الحصر موقف من قبعة تلك الآيات الفنية ولا يهين من حجم المشكلة الحقيقي ولكنه سعي إلى تحديد الإشكال تحديداً يسر لنا فهمه.

(130) ابن المعتز طبقات الشعراء، ص 285-286 [التسطير من عندنا]

ولعل تصفح كتابات المحدثين كفيلاً بأن يكشف لنا عن وجه آخر للحقيقة إذ لا تخلو دواوينهم من قصائد كثيرة نظر إليها النقاد بعين الرضى ولم يرتأوا في طرائقها الفنية ولم يناقشوا أصحابها لأنها بكل بساطة حاضعة إلى مارسمة الوحي النقدي والجمالي العربي من معايير.

والأدعى إلى العجب أنَّ بعض الشعراء الذين كانوا من رؤوس مذهب التجديد يعدلون من حين إلى حين عن طريقتهم المحدثية في الكتابة - أغراضاً وأساليب - ليتبعوا المنوال ويقتدوا بالأوائل ويجاروا الأعراب.

ومن أشهر ما وضع في هذا الباب أرجوزة أبي نواس في مدح الفضل بن ربيع وقد أثر فيها أبو نواس «الغريب وجاوز فيه الحد مجارياً في ذلك رجز الأوائل من أمثال رؤية والعجاج وابن النجم العجلي»⁽¹³¹⁾ حتى اعتبرت من مختار شعر أبي نواس، وتناولها النقاد بالشرح والتفسير، واتخذها بعض الشعراء منوالاً يحتذى فعارضوها⁽¹³²⁾.

ولا يقتصر الأمر على ممارسة الشعراء المحدثين فحسب بل تعداه إلى مواقفهم النقدية الصريحة أو المضمرة.

فأبو تمام - على ما عرف به من إصراف في البديع واتخاذ النقاد شعره دليلاً على فساد مذهب التجديد - ينصح البحري في وصية مشهورة بما يناقض ظاهرياً على الأقل النمط المعروف عنه في الإبداع بقول «إذا أردت التشبيب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رقيقاً» (....) فإذا أخذت في مديح سيد ذي أباد فأشهر مناقبه (....) ونضد المعاني واحذر المجهول منها وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الردية (....) وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين فما استحسنته العلماء فاقصده وما تركوه فاجتنبه»⁽¹³³⁾

فهو نحتاج إلى إنكار هذه الوصية وأدعاء نحلها أبا تمام حتى نخلق قصراً من الانسجام الموهوم بين ما أشاعه النقاد عن شعره ومضنون هذه الوصية

(131) انظر مقدمة محقق كتاب: أرجوزة أبي نواس، لابن جني، نبع محمد بهجة الاثري دمشق. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 3/2 ط 3 وراجع ترجمة الفضل بن ربيع في إحدى مقدمات الكتاب.

(132) شرح ابن جني أرجوزة ابن نواس وعارضها ابن الفارح (صاحب الرسالة الشهيرة التي بحث بها إلى أبي العلاء المعري).

(133) نجد نص الوصية في دهر الأدباء للحصري، ص 152-153. وهناك البلاغة 203 مثلاً

الضريح ؟ أم نقصر الوصية على ما يمكن اعتباره شعرا رسميًا يرمي الشاعر من ورائه إلى التوال وكسب القوت بما أن الوصية تتحدث عن قصيدة المدح⁽¹³⁴⁾ ولكن المدح فحسب دون غيره من الأغراض والحال أن المدح - كما هو معلوم - نعت جامع لأغراض عديدة؟
وتما يجعل انكار الوصية على أبي تمام نافلا أنه طبق تلك الاختيارات الجمالية

التي نصح بها المحترى عند اختياره لديوان الحماسة، فقد أقر المروقي بوقوع الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه⁽¹³⁴⁾ أبو تمام. ولا نعتقد أن أبا تمام يغير اختياراته الجمالية كلما تغير موقعه ميدعا يكتب أو ناقدا يختار. ففي اختياره ما يعبر عن تعايش نهج الأعراب ونهج المحدثين كما هو الشأن في شعره. فلتن كان «نازعا في الإبداع إلى كل غاية» فإنه «عاد فيها انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه (...)» فقد فليته فلم أحده ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير⁽¹³⁵⁾.

وقد نقتطع بعض النقاد القدامى إلى تعايش الأسلوبين، الطريف والقديم في مدونات بعض الشعراء المحدثين عند تقويم أشعارهم، فابن ميادة «جيد الغزل ونمط الأعراب الفصحاء» رغم أنه محدث. أما أبو الخطاب السهدي فقد جمع إلى قوة الكلام محاسن المولدين ومعاني المتقدمين⁽¹³⁶⁾. وفي هذا الجمع الذي لاحظته ابن المعتز إقرار بأن العمود لم يكن أفقا منعلقا مانعا من تسرب الأحداث إلى ما يصنع الشعراء كما أن النص المحدث لم يكن مذهبا محصنا لا يترك للنهج القديم إمكانية التأثير في صوغه وتأسيسه⁽¹³⁷⁾.
ويبدو لنا الأمر عائدا إلى نسبية التحول الجمالي إذ تقوم ظاهرة الأحداث - عندنا - على مبدئي المشابهة والمخالفة.

أما المشابهة فتكمن في استبطان المحدثين للمعايير التي اتبعها الأوائل في إنشائهم ونسبي التصورات الجمالية التي ابتناها النقاد. وهي تصورات تعبر عن الذوق السائد لدى القراء على اختلاف أصنافهم ومراتبهم سواء أكانوا قراء عاديين أم نقادا مختصين أم كتابا يتقبلون المدونة الأم باستجابة جيدة ورثة رديتها من جهة وباتباع القواعد التي يفرضها الجنس الشعري من جهة أخرى.

فمن المؤكد أن الشعر المحدث لم يكسر صراحة القوانين التي يتطلبها الجنس الشعري عند العرب بل تحرك في نطاقها وجدد من داخلها فظل مشابها لشعر الأقدمين من جهات عديدة، إذ ليس من اليسير أن تتغير قوانين الكتابة وأن تفرق الممارسة الشعرية، بنية الجنس الأدبي القائم.

وأما المخالفة فتتصل بالتصور الذي جاء به النص المحدث للبديع عموما وللاستعارة على وجه التحديد. فخالف بذلك السابقين وتجاوز أحيانا معايير الخطاب النقدي في مناسبة المستعار منه للمستعار له. فكان ذلك مولد المفاجأة وأما الاختلاف والتمايز. وعموما قام الشعر المحدث على تداخل أفقي انتظار: أولها قائم مكتمل مبدئيا استبطنه الشعراء المحدثون لأنه كان جزءا من تكوينهم الشعري ومن ثقافتهم عموما. وما كان لهم أن يكتبوا خارج سنة ما متغاضين عن محيطهم الثقافي العام. وثانيهما مضمون نثري به التجربة التي انساقوا إليها فظل إمكانا لم يتجسد إلا جزئيا ومذهبا لم يتمكن - فيما يبدو - من السيطرة بحيث ينافس أفق الانتظار الأول نظرا إلى تمكن المدونة الأم من النفوس وقدرة عمود الشعر بالخصوص على تطوير أفق الانتظار الجديد بل احتوائه واستيعابه حتى أمسى - أو كاد - جزءا منه.

3 - حركية عمود الشعر

لم يكن عمود الشعر - باعتباره نظام قراءة يحدد معايير الجمال الأدبي - أفقا مغلقا تمام الانغلاق ولكنه مثل مسارا تداخلت فيه - تدريجيا - التجارب الشعرية قديمها وحديثها. فتكيف معها بحسب ثوابتها ومتحولاتها. فأضحى بذلك سنة حية مؤثرة في الأذواق متأثرة بها مما يعني أنه لم يتسم بصرامة التقنين فحسب بل بمرونة في مقارنة التصووس الشعرية واستقراء جمالياتها أيضا. وهذا ما جعله أفقا

(134) المروقي مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 3

(135) نفسه ص 4

(136) ابن المعتز طبقات الشعراء ص 108 وص 132

(137) لمزيد التعرف على نماذج أخرى من الشعراء الذين راوجوا بين «أساق التعبير الموروثة وحساسة المحدثين» يمكن الرجوع إلى ملاحظات الباحث إبراهيم النجار الذكية والطريقة انظر، النجار إبراهيم مجمع الذاكرة، تونس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية 1987 (ج 1 ثقافة البادية ومسالكها لدى ثلة من شعراء المائة الثانية)

النظر حركتي ترك للتأريخ مسرعا ليساهم في تشكيله بدما وإعادة تشكيله غنيا.
والله اعلم سقدا ليخضع الى السنة.

إن هذه الأهمية التي نعبر عنها موجهة في أن واحد صد كل تصور «تاريخي» ينظر الى «التجديد» على أنه قطع مع «القديم» في سلسلة واضحة قوامها التعاقب، وصد كل تصور تبسطي لا يرى في «التجديد» أو «التقليد» إلا الاستخدام المطلق أو المخالفة المطلقة دون عقد اختصار على تعقد الظاهرة.

تسير بدما الى أن النص المحدث مثل صيرورة توليدية مزدوجة، وجهها هضم معايير الجمال المؤسسة للفعل الشعري عند العرب في ضرب من قراءة النص للمدونة وقفاها تنقيح تلك المعايير وتنويعها.

ولئن خص هذا المظهر المزدوج من التجربة الشعرية العربية النص المحدث، فإنه لا ينبغي وجود نصوص لدى المحدثين ظلت مشدودة إلى المدونة الأم محاكاة لها وإعادة إنتاج لقوانينها في ضرب من الخلط الزمني.

ولعل تأمل موقف التقاد من النص المحدث - مهما يكن هذا الموقف مناهجاً أو معادياً - يوضح لنا أنهم استطاعوا استناداً إلى عمود الشعر التعامل إيجابياً مع نصوص المحدثين رغم مظاهر الصد التي تطفو على سطح ما يبديون من آراء.

وآية ذلك أن إنعام النظر في حد العمود يثبت أنه لم يكن حداً أحادي الجانب بل تكفل بتجربة المحدثين واحتملها في ذاته إلى درجة تبرز لنا مدى حرص واضعيه على احتواء تلك التجربة على نحو من الأنحاء الممكنة.

وقد جاء المظهر الأول من تكفل عمود الشعر بالنص المحدث قائماً على أساس الاختلاف. فبعد أن حدّد القاضي الجرجاني خصائص المعنى واللفظ والوصف والتشبيه كما تصورتها «النظرية البيانية العربية» أنشأ فقرة لا جدال في أنها تمثل سعيًا إلى إخراج أهم ما يميز الشعر المحدث عن شروط العمود دون أن يعتبره مقياساً لنفي صفة الشعر عنه أو إقصائه عن مجال الجنس الشعري. يقول: «ولم تكن [العرب] تعباً بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام الفريض» (138).

ولا شك أن عبارة الجرجاني تحتمل اعتبار الشعر المحدث مطابقياً في بعض جوانبه لأبواب العمود ولكنه يشيخ بوجهه عن كل زخرف في اللفظ أو المعنى.

(138) القاضي الجرجاني: الوساطة من ص 44، 43

ونحن نرى في هذا اتساعاً إلى مقتضيات التصور الموروث للشعر ومقتضيات التحول في الجنس الشعري في آن واحد. وفي ذلك خضوع لسلطان التاريخ عماده الوفاء لأصول القول عند العرب وسنادة افتتاح العمود على النص المحدث.

وطال المظهر الثاني من استيعاب العمود للقول المحدث الحد: حد العمود من داخله حتى استحاله جزءاً أساسياً من مكوناته. ولكنه جزء خفي خاضع لاستراتيجية المحاورة. فكل كلام كما هو شائع يحاور طرفاً ظاهراً أو مستتراً تدعيما له أو نقضاً. وقد بلغت محاورة عمود الشعر للنص المحدث درجة طفق فيها التقاد يضمّنون موقف المحدثين من بعض أبواب العمود في حد العمود نفسه.

هذا نجدهم يلحّون كما هو الشأن عند المرزوقي بالخصوص - على رسم التشبيه بالمقاربة بما أن المحدثين أخذوا أحياناً بهذا المبدأ، واشترطوا المناسبة بين المستعار منه والمستعار له بما أن المحدثين عبثوا في بعض ما كتبوا بقاتلون التمايز وعرفوا قاعدة البيان في الاستعارة، والالحاح على مشاكلة اللفظ للمعنى بما أن المحدثين فصلوا بموجب ولعهم بالمطابقة والتجنيس بين بنيتي اللفظ والمعنى.

ولعل هذه الحركة التي تميز بها عمود الشعر هي التي رشحته إلى أن تلتقي فيه التجارب الشعرية العربية سواء منها ما كان مؤسساً أو ما كان لاحقاً. فتجاوز النضاد الظاهري بين آفاق الانتظار. فلا إحداث مطلقاً ولا تقليد مطلقاً وإنما الأمر كله دائر على الترشح والتردّد بين السنة وهوامشها وبين لحظات الفصل فيها ولحظات الوصل وبين التراكم المفضي إلى استقرار المعايير والتحول البطيء الخفي الذي يصيب القيم الجمالية.

ونعتقد أنه من العسير تاريخياً أن تتواصل السنة الشعرية بمحمولها الجمالي وتنساق لها الأجيال دون أن تتداخل فيها آفاق الانتظار لتظل القيم الجمالية حية فاعلة بتعاش «القديم» و«الجديد» والتقاءهما في حدود دنيا، لا بانفصالهما انفصالاً تاماً. ونحن نفسر بهذا تأخر ظهور الحد الجامع المانع لعمود الشعر إلى فترة استقرار القضايا النقدية. فقد شهدت تلك الفترة تسييج الخطاب النقدي بصورة تكاد تكون نهائية لأهم المدونات التي عرفها الشعر العربي. فكان أفق الانتظار وليد التاريخ بالضرورة سواء في نشأة المعايير الجمالية زمن تأسيس الخطاب النقدي أو في مرحلته اللاحقة التي نقحت تلك المعايير دون أن تبطل أسسها. فعبر عمود الشعر عن تحول الذوق متأثراً بما مال إليه المحدثون من مذاهب في القول الشعري

ومؤثرا في الآن نفسه في أدواق الجمهور بثبتت حملة من المعايير التي صعدت على
عمود الشعر.

وعلى هذا النحو لم تكن تجربة الشعر المحدث تجربة في «التحديث» بل
الفشل رغم أنها قعدت عن ذلك معايير الكتابة الموروثة ومراسم القراءة القائمة
ولكنها كانت محاولة لتعديل السنته المألوفة فاستوعبها عمود الشعر لأنها مثلت إلهام
بضرورة تجاوز الكتابة النمطية حتى لا يموت الجنس الشعري. إذ لا تؤدي إعادة
إنتاج الاستعارات السابقة والتشابه المعروفة والمعاني المعهودة إلا إلى أدب مفرغ
من دفق الحياة وحرارة التجربة، ولا تفصي إلا إلى إفراغ عمود الشعر من قيم
الحياة فبطل وظيفة الشعر الجمالية والاجتماعية.

تناولنا في هذا الباب أفق الانتظار من جهة جنس أدبي هو الشعر اعتمادا
على بيئة المحدثه وصورته الخاصة ونظامه العام كما برز في عمود الشعر على النحو
الذي ضبطه النقد القديم.

وقد رأينا أن عمود الشعر حدد سنن الفعل الشعري إنتاجا ونقلا من خلال
المعايير الجمالية التي تأسس عليها واستند إليها في مقارنته للنص الشعري. ولكن
تجربة المحدثين استطاعت داخل تلك السنن ذاتها أن تكشف عن أبعاد أخرى في
«نظام القريض» وتجلو مظاهر غير التي أجمع عليها النقد مما أدت إلى إحصاء
عمود الشعر ذاته وتوسيع أفق الانتظار عمليا. ولكن التطوير النقدي والممارسات
الجريئة لنصوص محدثة أظهرت الأمر على أنه تقابل بين أفق قديم وآخر محدث.
وأهم دلالات هذه الظاهرة أن اللغة الشعرية قادرة على تغطية وظيفة
المحاكاة - إذا سلمنا بها على عواهنها - لتضطلع بوظيفة الاستكشاف والخلق.
ولكن مسار التجربة الشعرية العربية جعل تلك الوظيفة في عداد الإمكان
لأسباب ذكرنا بعضها صراحة وأشرنا إلى بعضها الآخر ضمنا وقعدت بنا حدود
البحث مرة، وعسر القضية مرة أخرى عن تتبعها.

وبلغ تدقيق العرب في عمود الشعر شأنوا بعيدا. إذ فنّ الجنس الشعري
تقنيا طال أساقه كلها صوتا ومعنى حتى استقام نظاما صارما مستندا إلى ضوابط
ترسم للمبدع الشياح الذي لا يتخطاه القول. ولكن النص المحدث بانتهاكه
لبعض ما سطر أكد أن لعبة القاعدة والعدول عسيرة الضبط. ومن ثمة أمكنه أن
يصون - في اعتقادنا - أصول القول الشعري مع التنوع عليها بطريقة فاجأت
النقاد، وبين أن طبيعة القواعد والأصول توليدية بقدر ما هي حصرية.

ولم يغفل واضعو عمود الشعر عن ضبط ما يجب أن تكون عليه القراءة وإن
كان هذا الضبط ضمنا ماثا التسيج الجمالي الذي تأسست عليه رؤيتهم لما يجب
أن تكون عليه هيئة القول الشعري. ولكن الشعر المحدث أبرز أن للقراءة صلة
بالتاريخ وما عيارات الجودة ومقاييس المزية إلا نظام معياري قد تشكل تاريخيا.
وبذلك تضمن النص المحدث دعوة إلى ردة الاعتبار للنص من حيث هو
منطلق القراءة بدل الذاكرة وما خزنه من نصوص سابقة تتسلط على اللاحق
منها.

نعم! إن القراءة قائمة على التكرار، تبحث عن النموذج المتراكم عبر تجارب
المبدعين ولكن تحول النموذج إلى سلطة هو الذي يعمي الأبصار النقدية عن رؤية

جمال النص ويدفع إلى اعتبار كل قول لا يطابق المثال مارقاً. فلا بد والجمال على ما ذكرنا من الخضوع لحقيقة بسيطة مفادها أن مآل النص المفرد مشابهة غيره من النصوص المكتوبة داخل جنسه ولكن طاقته الإبداعية تظل كاملة فيما انفرد به من سمات تخالف النص الجامع.

والحاصل أن ثنائية «الطريف» و«التلبد» قليلة الإفادة من ناحية جمالية محض إذ لم يكن التناظر البادي بين ضربَي القول الشعري: القديم والمحدث عميقاً وجذرياً بحيث يعبر عن صراع بين أفقي انتظار.

فالواقع أن بين «القديم» و«الحديث» في التجربة الشعرية العربية تراثاً وتداخلاً يتم عن وحدة تلك التجربة تصوراً وإنجازاً. إذ تدور التجارب جميعها - الشائع منها على الأقل - في فلك رؤية لشعرية النص تكاد تكون واحدة وإن لم تخل من تنوع على بعض سماتها وتركيز على بعضها الآخر لدى «الأوائل» أو «المحدثين».

ولعل تتبع لحظة الانفصال وموطن الانقطاع في أفق الانتظار يكون مفيداً إذا بحثنا فيما يكتبه العرب اليوم من شعر بحثاً قوامه الكشف عن «شعرية النص الحديث»، ونظرنا في عياراتهم الجمالية ورؤاهم الفنية نظراً مبتغاه وضع اليد على تصوراتهم للفعل الشعري.

على سبيل الخاتمة

(نحو جمالية الألفة)

«... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوق إليه ويتجلى له ويستوحش من الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له (. . .) والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه ولها أحوال تنصرف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريجاً وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقته واستوحشت . . . »

ابن طباطبا : عيار الشعر

ليس القصد في هذا المقام جمع النتائج التفصيلية للبحث ولا التفتيش بأهمها. فقد حاولنا ذلك في خواتيم الفصول والأبواب.

وليس القصد أن نستخرج الرؤية الكلية التي تنتظم داخلها آراء العرب القدامى في المستقبل - وأتى لنا ذلك - بما أن مبحث القراءة مازال معتقداً إلى يومنا من التردد والاقتضاب - بطابعها الاستكشافي - إلا مقارنة أولية لم يجر

والحق أن الإشكالية الأم التي ظلت تعتمل في ثنايا البحث واكتسبت أهمية بالتلميح إليها هي أن الأقاويل الأدبية مصنوعة على عيني سامعها ولأجله

وقد ولدت هذه الظاهرة نظرة إلى الأدب ترتاب من وحشة المجهول وتأسر لألفة المعلوم. فالنص الذي لا يخاتل القاريء مخافة تتيه به في مخلات اللبس ومطافئ الإغلاق هو الجدير بأن يوصف بالبيان والجمال. وهذا ما أسميناه بعملية الألفة * ويمكن اعتباره فرضية عمل وأطروحة تحتاج إلى برهنة وتديق فيها يكمن أثر المستقبل في تحديد خصائص النص الأدبي على النحو الذي تصوّر القدماء.

الذاكرة هي عمدة جمالية الألفة إنتاجاً وبنية وتمثلاً. فقد بينت لنا النصوص التي انصبت إليها طوال البحث انشداد الوعي الجمالي العربي إلى التليد المجمع عليه وصده لكل قول خرج على السمت وأخذ البديع والإغراب مسلوكاً في الإنشاء فلكل قول مرجع لا بد أن يتكىء عليه، ولكل نص مدونة أم لا بذان يحيل عليها.

وقد يبدو ذلك بديهياً بما أن نظرة المحدثين اليوم ترى النص إنتاجاً لاحتلاف. ولكن للإلحاح على المرجع والمدونة في التراث النقدي دلالة غير التي قصد إليها المحدثون من النقد.

لا يؤدي فعل الكتابة مهمته في تصور الأسلاف إلا إذا توصل برصيد مشترك بين الكاتب والمستقبل. وهو رصيد يستدعي بعضه البعض في ذهن المنشئ ومن

* يرتبط حديثنا عن جمالية الألفة بتصور للتراث النقدي على أنه شبكة من الجاهليات المتصلة بملحاح الانتاج والتفعل والخطاب الأدبي في حد ذاته، ويمكن أن نبحث في كل خطوة من تلك الخطوات عن جمالية ما فعمى مرة «جمالية التحليل» وأخرى «جمالية العراة» ونظري «جمالية المحاكاة» أو «جمالية البناء» حتى تصل إلى الأسس العميقة التي نشدها جميعاً.

الإنشاء وفي ذهن القاريء. لحظة القراءة. فكانت التحاطب الأدبي تنقب في الذاكرة لصياغة القول وإجهادها لتمثله وبلوغ المعنى المقصود.

ومدار الذاكرة على أعمدة ثلاثة لا يكون القول أدبياً إلا بها. أولها رصيد فيمعي أخلاقي هو المعاني المعبرة عن قيم مشتركة تمثلتها المجموعة واعتبرتها حصلاً ممدومة أو مدمومة لا يخرج عن نطاقها الفرد إلى أن أصبحت نظاماً متعالياً عابراً للتاريخ يتحكم في صناعة الكتابة ويوجه فهم المستقبل وذوقه.

وثانيها رصيد لغوي أسلوب يمثل طرائق أداء الكلام على نحو عدّ بليغاً. وقد ضبطه العلماء بفنون القول ورسمته العادة إلى أن أسمى مصدر الأساليب المتفق عليها يستلهم منها المبدع ما يحتاج إذا طمع إلى المزية ويستيعق القاريء التوصل بها إذا ما توفرت في النصوص.

وثالثها رصيد شكلي يتصل بالجنس الأدبي ويتكوّن من بنى وأنساق ظاهرة وخفية، كلّية وجزئية يترتب بحسبها الكلام في البيت على اختلاف مكُوناته وتنظيم وفقها الأبيات في فضاء القصيدة وتنضد طبقاً لها الأغراض.⁽¹⁾

تشاكل داخل الذاكرة أرصدة مختلفة لتكوّن نظاماً معيارياً هو بمثابة ذاكرة النصوص الدالة على إجماع أدبي رمزي لا يحقّ للقاتل أن يخترقه ولا يرجو السامع منه إلا أن يحافظ عليه ويعيد إنتاجه. فالقراءة لا تستجيد النص إلا إذا وقع نظر القاريء على ما ألف فيه تتر لتعرّف على ما احتزنته ذاكرته وبطرب لما جاء في القول قريباً من نفسه.

إن حضور الذاكرة لحظة التمثيل حضور كلي. فما انتقش فيها بنية ودلالة هو القادر على «ثني الأعناق» و«استئالة القلوب».

(1) من الطريف أن ندرس أثر الذاكرة في ضبط الأغراض ومختلف مكونات القصيدة فعرّض الزهد مثلاً لم بعد عرصاً قائماً بذاته (براجع حوليات الجامعة التونسية، ع 15 من 1977 مقال محمد عبد السلام موقف النقاد القدامى من شعر الحكمة والزهد من ص 83/94) فهل يعود ذلك إلى أن حضوره في الذاكرة لم يكن طاعياً بما أنه نسخة مستحدثة بلا أصول أو أن أصولها في الذاكرة الشعرية ضعيفة إذا سلمنا بتولد الزهد من عناصر سابقة مثبتة في شعر الأقدمين * ومهما يكن من أمر فإن نظام المعاني والأغراض بقسمته الثنائية (مدح / هجاء) قادر - نظرياً ونقدياً - على استيعاب الزهد باعتباره فرعاً من أصل المدح.

ولعل في ذلك بعض ما يفسر الرهبة من الانتظار الجانب. فهو عامل تعطيل للتواصل الأدبي وعنصر إفساد للمتعة الجمالية بما أنه يبعث على الوشوش ويبعد عن الألفة المطلوبة بين القول وسامعه.

وقد استبدل النقاد حسية الانتظار بما يمكن تسميته «بالانتظار المطاوع». فإروا في إنشاء المطالع بالمقطع ودلالة أول الكلام على آخره عنوان جودة وأمانة فحولة. (2) «فمن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استقراراً لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه». (3)

إن الرغبة عن التعقيد الذي سلكه بعض المحدثين وجحد التأويل الذي ارتضاه «أصحاب المعاني» عائد - فيما نرى - إلى أنه يقضي على الألفة القائمة على الذاكرة قضاء يمنع الفهم من أن يسبق السمع (4) ويدفع القارئ إلى تحسّم عنه تشقيق اللفظ لاستخراج المعنى وإلى تتبع أواخر الكلام للظفر بالدلالة (5) في حين أن قاعدة القول أن يكون المعنى - كما أراده الجاحظ - في ظاهر اللفظ. وقد سبق لنا أن أبرزنا في أعطاف البحث كيفية إرجاع عمود الشعر لبعض الشعر المحدث إلى فضاء الإيناس والألفة بأن روض وحشية وقرب بعيدة واستخبر عن مجهولة قياساً على الأنظمة المعيارية المجمع عليها وبحثاً دؤوباً عما يجعل القول مطابقاً لانتظار القارئ.

وعמוד الشعر - باعتباره نظاماً معيارياً - هو «مجمع الذاكرة». ولكن علة إبنائه على المؤلف المأنوس تدعو إلى بعض التفكير.

أصاب بعض الدارسين في ردّ العمود من حيث النشأة إلى «الحفل الشعري» حيث يجتمع المبدع وجمهوره. (6) ويصرف النظر عن خصائص هذا

(2) ابن رشيق العمدة ص 169

(3) ابن طاطبا عبار الشعر ص 17

(4) المرزوقي مقدمة شرح ديوان الخيامة ص 6

(5) يقول ابن طاطبا (عبار الشعر، ص 127) «فإذا كان الشعر على هذا المثل [يقصد حسب التأليف والسجع] سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راوياً وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إصراراً بوجه تأسيس الشعر».

(6) الزبيدي (توفيق) عمود الشعر... (سبق ذكره) ص 22/33 ويسمى أدونيس «الحفل الشعري» به العيد الجماعي (يراجع: الشعرية العربية، بيروت دار الآداب 1985 ص 29)

الحفل ومراسمه فإن كل شيء أثناءه يدل على أن القول الشعري ليس هو محوره بقدر ما تقتصر وظيفته على إثارة مشاعر الجمهور وتذكيره بالنظام القيمي السائد وإحياء ما استقر في وجدانه من تمثلات عن الكون والإنسان.

يقول ريجيس بلاشير: «إن الجمهور أي القبيلة لا تهتم في أغلب الأحوال بالقصيدة إلا بالقدر الذي يذكر فيها أصلها ونسبها ومظاهر كرمها ومثالب القبيلة المعادية». (7)

فهذا الإطار ساهم في وضع أسس الكتابة وقواعد الكلام بأن جعل القول معترفاً عن مشاغل المجموعة المشدودة إلى نظامها القيمي المستقر لا مشاغل الذات المتوترة. فلا يحتاج الجمهور بذلك إلى عناء التأويل ومشقة تأمل النصوص لفهمها. فهو يجد فيها ما يعرف ويتعرف على ما ألف. ينتظر من الشاعر معاني معهودة مكررة ولا يجيب الشاعر انتظاره أبداً.

ولكن كيف نفسر ثبات الخصائص التي تسم النص المروي مشافهة بعد أن ضاق مجال الحفل الشعري وأصاب القيم بعض التغيير؟ وكيف نعلل استمرار القيم التي فرضها جمهور الحفل بعد أن اصطلع بالحكم على جودة الأقاويل أهل الاختصاص من نقاد الكلام؟ وما الذي يبرر تأثير سمات المشافهة بعد مرحلة التدوين؟ هل نكتفي بالقول إن الأصول أصلت والقواعد قعدت وما أتى بعدها إنما هو تنوع على مبادئ وتفرع لأصول؟

لقد أثارَت هذه الأسئلة اهتمام بعض الدارسين فطفقوا يتهمون النقد القديم بالاتباع. فردّ أدونيس مثلاً القضية إلى «أزمة الخطاب النقدي» الذي تولّد من التنظير للشعر الجاهلي الشفوي لكنه نظر «إلى النص الشعري المكتوب كما لو أنه نص شفوي. بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض، الفكر». (8)

إن هذا الرأي - فيما نعتقد - لا يخلو من التسرع بتبنيه لأبسط الحلول والتغاضي عن الطابع الإشكالي للمسألة.

(7) عن الزبيدي ص 31 وقد أحال على تاريخ الأدب العربي ترجمة إبراهيم الكيلاني، تونس، الجزائر، الدار التونسية للنشر - المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 ج 1 ص 108.

(8) أدونيس الشعرية العربية (فصل: الشعرية والشفوية الجاهلية) ص 30

فمن المؤكد أن الجاحظ قد أعلن منذ مرحلة مبكرة عن بدايات تحول ما من المشاهدة المحض إلى ضرب من ضرور الكتابة⁽⁹⁾. بيد أن كلام الجاحظ على خطورته - يدفعنا إلى التساؤل عن مدى تحول الثقافة العربية فعلياً من لغة وقواعد. أفلا تكون المرحلة التي أحس بها الجاحظ وغيره منها تفرصه من عبارات التدوين هي ما أسماه بعض المختصين في الآداب الكلاسيكية «بمرحلة المخطوط»⁽¹⁰⁾ ؟ فتكون الصفحة بذلك بديلاً عن الذاكرة في المرحلة الشفوية إنها الذاكرة وقد قيدت بالرسم والخط أي أن ما كان يقال من شعر شفوي - حتى نقصر اهتمامنا على مجال الشعر - خط في صحائف دون أن يمس منطق العلامة المكتوبة والخط المرسوم لغة الشعر وسنته⁽¹¹⁾.

ولما كانت الذاكرة تأخذ المبدع قهراً فقد جعلت فعل الكتابة عوداً على بدء وتعبيراً عن معنى معتق تطيب له النفس ونظام جمالي ييسر التواصل بين القائل والسامع فأقصى ذلك إلى نزعة التكرار.

يتجلى مبدأ التكرار في تعاود وحدات خطائية محددة لا يكون الأدب أدباً إلا إذا طفت على سطح النص وتلقفها المتقبل دون عناء.

وليس في هذا ما يدعو إلى اعتبار التكرار مبدأ متصلاً بكل جنس أدبي فهو لا يعني في التصور القديم مجرد انتظام متولد من اتباع قواعد يميز تواترها هذا

(9) أهم المواطن هي في كتاب الحيوان ج 1/ ص 47 وما بعدها ويبدو لنا أنها لم تأخذ بعد جفها من الدرس المعمق وراجع ملاحظات صمود التفكير البلاغي ص ص 139-142.
(10) يضع بول زيمتور المخطوط في خط تواصل مع المشاهدة ويعتبر الكتابة تابعة للصوت لأن غايتها السماع لا القراءة يراجع في ذلك بالخصوص حديثه عما أسماه بـ «oralité mixte» ص 834 وتعليقه لفهم المخطوط ص ص 835/837 من المرجع الآتي.

Zumthor (Paul) Le texte médiéval entre oralité et écriture, (in) Exigences et perspectives de la sémiotique, recueil d'hommages pour A.J. Greimas (2 volumes), John Benjamins publishing company, 1985, PP 827/843.

(11) ان الاحتمال بالعلامة اللغوية في مرحلة الكتابة افضى الى بعض المحاولات الطريفة التي تنم عن اختيار لمنطق المكتوب ولغة الرسم، وقد شاع بين الدارسين ما أتاه في هذا المجال الشاعر أبولينار [1918/1880 Appolinaire] في ديوان «Calligrammes» والشاعر مالارمي [1898/1842 Mallarmé] في «un coup de dés» ولنا في الأدب العربي الحديث محاولات منها مجموعة محمد نبس في اتجاه صوتك العمودي، الدار البيضاء، مطبعة الاندلس 1979، ولا شك ان في التراث العربي بعض الكتابات التي تنازعها الاشياء والرسم لكن اثرها في الخطاب النقدي مفقود علاوة على هامشيتها.

الجنس الأدبي من ذلك بقدر ما يعني اتباع الإنجازات السابقة ضمن جنس أدبي مخصوص إلى حد يقضي أحياناً إلى ما يعرف بالرواسم (أو الكليشيهات). فلا مرج بين الوحدات ولا سر للطاقات المضجرة والاحتمالات الممكنة التي ينطوي عليها النوع الأدبي⁽¹²⁾.

إن التكرار ناتج عن ذاكرة تبحث عن صفاتها وقوتها المتجسدة في النموذج

لا عن القواعد الكامنة في جنس أدبي مخصوص. فتكون الكتابة بذلك تعقلاً لما سبق تعقله وتثلاً لما سبق تثلله. فيتذكر القاري المعهود الذي يحيل عليه النص ليعيد بناء ما درس في وهمه. ولا عجب فوظيفة النص الكبرى هي إعادة الألفة القديمة بين القاري والرصيد الشعري عبر الذاكرة وبواسطة التكرار.

ولعل هذا التصور هو الذي جعل صناعة الشعر تحويلاً لا تجديدًا. فلا ابتداع للمعاني بما أن كل شيء تقريباً قد قيل، ولا إحداث في طرائق القول بما أن سبيل المتقدمين آمنة تبلغ المراد دون كلفة أو إسفاف. ولم يبق للشاعر حينئذ إلا أن يكرر التليد ويحوّله. كان يكتشف علاقة جديدة بين صور قديمة أو أن يمزج مرجاً مقبولاً لا يحل ببداً الوضوح بين صيغ شعرية معهودة. فعلى الشاعر أن يكون وفياً لنسبه الشعري فيخرج ماقال الأسلاف على هيئة مختلفة يشتق من نصوص الآخرين نصاً هو صنوها كأنه منها وليس منها في آن واحد.

الآخرين نصاً هو صنوها كأنه منها وليس منها في آن واحد. إن الإبداع - من هذه الجهة - توأم للاحتذاء لا يرى التجديد إلا في احترام السمت ومحاكاة النمط ولا يرى الإحداث إلا في الشج على المنوال المستقر في الذاكرة.

ولا يبدو لنا الأمر تعبيراً عن تحجر أدبي أو جود حاجد لكل تجديد بقدر ما يبدو لنا تعبيراً دقيقاً عن نظام جمالي مخصوص نحن في حاجة إلى فهمه وربطه بشروطه المعرفية والتاريخية لا مجرد طرحه بظاهر اليد على أنه من باب الاتباع المقيت. والعجيب في ظاهرة التكرار أن فعل الكتابة يظل ممكناً رغم أن ما قيل يعدّ الأفضل، ورغم أن المبدع يعرف مسبقاً أنه لن يبلغ أبداً شأواً بعيداً في مجال الجودة

(12) قد يكون جريان شعر صالح بن عبد القدوس على الحكمة مظهر من مظاهر سر الطاقات المضجرة في القصيد وتنبعا لامكانية من امكانياته الكثيرة لكن النقاد رفضوه لأنه وإن استجاب الى «نظام القرص» عموماً فإنه لم يثن على تنوع المعاني (يراجع مثلاً رأي ابن المعتز في «كتاب البديع» ص ص 2/1

والفصل⁽¹³⁾ ويعلم أنه محاصر من كل جهة بالمواضيعات والشروط.
وقد وجد القدماء الحَلَّ في معادلة عسيرة طريقة قوامها ضبط الرصيد بصفة

تكاد تكون نهائية من جهة وقصر فحولة الشاعر المتأخر على سياسة الكلام وحسن
التصرف في الرصيد من جهة أخرى. إذ «المعاني كلها متائلة والكلام مشغوب
ولكن سياسته صعبة وتأليفه شديد إلا على جهابذته وفرسانه أمراء الكلام يهترقونه
كيف شاؤوا»⁽¹⁴⁾.

هذا شبهوا الشعر بالماء بظل هو هو ولكنه يتجدد بجريانه. فالكتابة تثبت
ما في الذاكرة وتجده، تعكس الرصيد لكنها تسمح بتكاثره بصور مختلفة. إن
الشعر نص واحد يقوله كل شاعر بطريقته التي لا تناقض دواسم «الكلام
السامي» فيعبر في آن واحد عن لغته الذاتية وعن نظام كلي قاهر يتخطاه بمعابيره
وقيمه. فصورة المعشوق مضبوطة على نحو متعال ينبغي أن يطابقه كل خطاب
غزلي ولكنه «حر» في توضيح هذا المعنى أو ذاك والقياس عليه دون أن يمس
معجم الغزل وأنساق القول المشتركة. وكذا القول في صورة الميت في الرثاء والفنى
في الفخر والمدح والمهجور وما إلى ذلك من الأغراض التي ضبطها النقاد.
فإذا كان الشاعر يعمل الشعر على النمط المرسوم ويحمل كلامه على عمل
النموذج كان حقيقا أن يبلغ قوله ما دبر له من تأثير في القلوب وأسر للنفوس التي
لا تأنس إلا للمألوف.

وبناء على هذا الالتزام الأدبي نحدد المبدع يؤسس كلامه على التعاود
والتكرار في صيغ مألوفة لدى القارئ. ومرد ذلك أن المبدع محكوم بثقافته فهو
ليس ذلك الذي «يأتي بما لا يشعر به غيره» كما توهم ابن وهب⁽¹⁵⁾ بل هو ذلك
الذي استطاع «التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون
الأدب والمعرفة بآتيام الناس وأنسابهم ومناقبهم والوقوف على مذاهب

(13) يشير ابن الأثير في «المثل السائر» (ج 3 ص 219) إلى أن باب ابتداع المعاني مفتوح إلى «يوم القيامة»
لكن لا شيء يدل في التصور النقدي العام على أن هذه المعاني المتدعة ستكون أفضل مما استقر في
الذاكرة.

(14) ابن المذنب: الرسالة العذراء (ضمن) كتاب «رسائل البلغاء» لمحمد كرد علي، القاهرة لجنة التأليف
والترجمة والنشر 1946/ ط 3 ص 246.

(15) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان ص 164.

العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه... وسلوك مناهجها في صفاتها
ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والنس المستدلة منها...⁽¹⁶⁾
إن هذه الثقافة التي ينطبعها تأسيس الشعر هي المصدر الأساسي للحلقة

الألفة، وهي تدعو ضمنا إلى استمرار القديم واحتدائه
بيد أن الاضطراب في هذا الباب كثيرة، منها الاهتمام بالسرقة والاخذ ومنها وأن
السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر

ورودها عليه فحج ونقل عليه ونحوه⁽¹⁷⁾
ولسرة هذه الاضطراب من النقد السرقة وأوجدوا فيها مراتب ومنازل وحشوا
الشاعر على التصرف في المعاني المشتركة بالنقل والإحفاء وعبر ذلك من الإجراءات
في الكتابة.

وحرص النقد المبدع على التوصل إلى «المعاني المكررة» بالصنعة كان يأتي
إلى «المالوف الماتوس» فيصيره وحشيا غريبا أو يبعد المعنى القريب. وليس في ذلك
ما يناقض الألفة بما أن الوحشي البعيد في هذه الحالة لا يعدو أن يكون تابعا للحلية
والمعرض الحسن أما المعنى فهو بظل عندهم مألوف قريبا من النفس «يستحسنه
السامع» ويجد في النص القرينة الدالة عليه. إنها الألفة المنحدرة من نقيضها
ظاهريا وصلوها الغرابة المقيدة بشرط الإفهام بما أنها لا تبتدع بقدر ما تغير طريقة
عرض المعنى المؤلف⁽¹⁸⁾
ولئن كانت الصنعة مسلكا يمكننا للحفاظ على الألفة فإن القطيع الإنساني
وهو قاسم مشترك بين القائل والسامع مصدر آخر من مصادر الألفة.

(16) ابن طباطبا عبار الشعر ص 3

(17) نفسه ص 121

(18) إن الحديث عن مجرد تغيير في طريقة القول يحتاج إلى بعض التروي بالنسبة إلى وعينا النقدي اليوم،
ولكن صلة اللفظ بالمعنى عند القدماء واضحة عموما فالمعنى ثابت والمبنى متغير ونلاحظ في خصوص
علاقة الألفة بالغرابة أن الباحث عبد الفتاح كيليطو يذهب في كتابه: «السر والناويل» (الدار البيضاء، دار
نورال 1988 - ص 20) إلى أن الغرابة هي الألفة نفسها اعتيادا على نص للمرجاني من أضرار البلاغة
(ويشير إليه في هذا المقام بعد حين) ورغم طرافة التخرج الذي وقع عليه نظره فإن التفكير في مصدر
الغرابة والألفة وتجلياتها في النص ووظيفتها ومواقف النقد القديم منها لتفصيل بيان العلاقة بينهما،
ونحن مبدئيا نراها علاقة تؤثر وتدفع لا انسجام واتحاد.

لقد تصور القدماء أن في الصائت والعقول معاني «مبهمة» و«متلحمة»
وحشيّة» «حقبة» ومن وظائف الأدب أن يقصص عنها باللفظ ويرتبها في الذكر
ويقلدها بالعبارة ويحلونها للقارى.

وأثر هذه الوظيفة التي يضطلع بها المبدع في المستقبل قوي إذ تؤثّر إلى
الانتهاج بها أن «أنس النورس موقوف على أن تخرجها من حصى إلى جمل وثانيها
يصريح بعد مكث»⁽¹⁹⁾.

إن اللغة في هذه الحالة كشف للمستور في القطع والمعلوم «اضطراء» على
حد تعبير عبد القاهر الجرجاني. أي أن المعرفة الشعرية تذكر لعلم أول وتطهير لما
أثّر من جهة الحسن مما علق بذاكرة اللغة من معارف مآناها العقل والظن، فمجرى
الشعر من هذه الزاوية يعاكس مجرى اللغة في ترقّيها من الحسيّ إلى العقليّ ومن
التخييليّ إلى المفهوميّ. إنها عودة إلى اللغة البكر والمعنى الأصليّ.

ومادام الفعل الشعريّ على هذه الصفة فإنه لا يولد إلا الألفة بين النفس
وصاحبها. فالشاعر في نطاق هذا الفهم لا يعيد تسمية الأشياء ليخلق علاقات
جديدة بينها وبين عوالم غريبة بل يعود إلى منجم القطع يستكشف ثراءه. فقد
غرس في طبع الإنسان كلّ شيء ولا شك أن الأوائل قد وضعوا اليد على أهم ما
في الطبع وأحكموا التعبير عنه في أحسن صورة إلى أن أمسى قوهم من باب
القطع. ولم يبق للأحق إلا أن يستعيد ذلك المألوف بما أن السّنة الشعرية علّمت
الاسماء كلّها ولا مفرّ حيثث من التّعاود والتكرار.

وربما بدا ذلك عائدا إلى تفشي التقليد أو إلى سلطة الخطاب النقديّ التي
أجبرت المبدع على احترام السّنة. وقد يردّ إلى قصور ذاتي في الثقافة العربية فقد
بها عن ذلك «الثابت» وبنى «المتحول» أو جعل الخيال فيها سطحيّا لا خلّاقا.
إن هذه التفسيرات التي سقناها - وهي تلخص بشيء من الإخلال بعض
ما ردّد دارسو الأدب العربيّ - تطلب من الثقافة الكلاسيكية ما لم تسع إليه.

فيعسر أن نجد ناقدا قديما يحكم على قول ما بالرداءة لأنه قلّد وتابع في حين
أن انتهاك الأعراف الشعرية بطلّ دوما محلّ شهرة. وقد نجد في النقد الدائر على
السّرفات ردّا لبيت لأن معناه معروف مأخوذ من شاعر آخر، ولكن وجه النقد في

(19) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص 102

هذا الباب يعود إلى أن المبدع لم يحسن إخفاء «المعنى الأصلي» والصورة الأمّ،
فليس من المستحسن في النظام الجمالي القديم أن يقول الشاعر كلاما سبق إليه.
والإعجاب بيت ما قد يكون لخصائص نسجه أو سبق صاحبه⁽²⁰⁾ ولكنه لا يكون
أبدا فيما تعلم لحدّته مقارنة بالقديم.

ومن المفيد أن نذكر بأن من عُدّ محدثا محدثا عند بعض النقاد القدامى -
والتحديد هنا غالبا من باب الخطأ من قيمة الشاعر - لم يكن يعتبر التجديد مهمة
سطرها لنفسه، كما دفع بعض النقاد المناصرين للمحدثين من أمثال الصولي إلى
البرهنة لدره الاتهام على أن المحدثين ليسوا إلا متبعين «يجرون بريح المتقدمين
ويصوّنون على قوالهم ويستمدّون بلغاتهم»⁽²¹⁾.

ويعني ذلك أن قضية التجديد لم تكن مطروحة أصلا باعتبارها غاية نرجسى
سواء من ناحية المبدع أو الناقد. فالإبداع لم يفهم مطلقا على أنه تجاوز للتقليد بل
فهم على أنه حوار مع النهج المرسوم سداء الأخذ وتحته تحويل الصياغة ونقل
المعاني.

إن المبدع يتمثل الرصيد تمثلا خاصا وكلّما كانت قراءته لمدونة الأقدمين
طريقة كان قوله أبداع وكلّما كان تفكّله إلى لطائفها مصيبا كان كلامه أطرف.

ولعلّ مصدر المواقف المتهمة للأدب القديم بالحمود هو نظرة وثيقة الصلة
بجوهر الحدائث باعتبارها مفهوما جامعا لسماة التحول والتقدم والحركة المستمرة
والنزعة الذاتية داخل المجتمعات المعاصرة.

إن الحدائث قطيعة وتوتر بحثا عن الجديد في حين أن منطق المعرفة القديمة
لا يفترض ذلك. فالابتداع هدم للأعراف وخرق للإجماع الرمزيّ يهدم الوحدة
الأخلاقية والجمالية بفتح باب المجهول والثّبة على مصراعيه ويهدّد ضمنيّا النظام
المعياريّ العام الذي يسير المجتمع القديم على هديه.

ولكنّ هذا التعليل يبقى في حاجة إلى إثبات وجاهته بتبيين الصّلات
العميقة بين أنظمة العقائد والمعاملات كما تمثّلها الأسلاف وبالإجابة على الأسئلة

(20) السبق للمؤسسين لا ليس فيه ولكنه بالنسبة إلى المحدثين عائدا إلى أنهم وصفوا ما لم تراه أعين
الأوائل بسبب تطور المجتمع وتبدل الأحوال يراجع الصولي أخبار أبي تمام ص 16

(21) نفسه ص 17

المتصلة بالأسباب التي تجعل المجتمعات القديمة تبحث باستمرار عن مبادئها في التليد العتيق ولا ترى في حركة التاريخ والتحدّد إلا التدهور والتراجع.

لقد أوجدت جمالية الألفة عبر مبدأ الذاكرة وما فرضه من تكرار بعض المعايير الملائمة للنص الأدبي ووجهت الإبداع والتقبل إلى وجهات حاولنا إبراز خصائصها. ولكن هذه الملاحظات المجملّة تحتاج لتبيين نشأتها وأليتها إلى دراسة ما تركه الأسلاف دراسة ترمي إلى تحديد نظام اللغة القديم والأطوار التي قد يكون مرّ بها وبيان الأساليب المختلفة وعياداتها وتدقيق النظر فيها يكمن من رؤى ومواقف وراء أنماط القول وتدبر وظيفة الكتابة ودوافع الخروج باللغة من حدّ التخاطب «الصرف» إلى حدّ المجاز وغير ذلك من قضايا التراث النقدي عسى أن نتمكن يوما من ضبط صلة ذلك كلّهُ بالنظام المعياري الشامل الذي يحكم نظرة الإنسان القديم إلى الكون والإنسان والإله.

ولعلّ دراستنا لجمالية الألفة لا تكتمل إلا متى حدّدنا موقف القدامى من الغموض وفسرنا أسباب رهيبتهم من المجاز الذي يجوز به الفكر كونا غير معهود ينشئه المدع ويعمره بما لا تعرف الذاكرة وبما لم تعهد النفس. أهي الرهبة من الخيال المنتهك لحرمة المنطق أم هو الخوف من أن يضرب القول في صحاري الإغراب الموحشة فيكون التيه قدر المستقبل ؟

المحتوى

ص 7	المقدمة
ص 11	الباب الأول : المتقبل : أنماطه ووظائفه
ص 15	الفصل الأول : المتقبل الضمني
ص 31	الفصل الثاني : وظائف التقبل
ص 53	الفصل الثالث : المتقبل الصريح
ص 75	الباب الثاني : أفق الانتظار : الشّعور أنموذجا
ص 81	الفصل الأول : سنة القراءة
ص 97	الفصل الثاني : النصّ المحدث لحظة العنول الجمالي
ص 127	الفصل الثالث : تداخل أفاق الانتظار
ص 143	على سبيل الخاتمة : نحو جمالية الألفة

مقدمة

يخترع الإنسان منذ القدم أدوات
لحياته اليومية، فالتربة والطين
كانا من المواد التي استخدمها
الإنسان في صنع أدواته
وآلاته، ثم تطور الأمر
مع الزمن حتى أصبح الإنسان
يستخدم الحديد والصلب
في صنع أدواته وآلاته
التي أصبحت أكثر تطوراً
ومعاصرة.